RÁFAGAS DE DIRECCIÓN MÚLTIPLE. ABORDAJES DE WALTER BENJAMIN

EDITORES

FRANCISCO NAISHTAT, ENRIQUE G. GALLEGOS Y ZENIA YÉBENES

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

RÁFAGAS DE DIRECCIÓN MÚLTIPLE. ABORDAJES DE WALTER BENJAMIN

EDITORES
FRANCISCO NAISHTAT, ENRIQUE G. GALLEGOS Y ZENIA YÉBENES

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

Estado y ciudadanías del agua. Cómo significar las nuevas relaciones /
coordinadores Felipe de Alba Murrieta, Lourdes Amaya Ventura. — México :
UAM, Unidad Cuajimalpa, 2014

317 p. : il. ; 22 cm.

ISBN: 978-607-28-0289-6

1. Agua potable – Política gubernamental – México – Estudio de casos
2. Distribución del agua – México – Estudio de casos 3. Agua potable –Legislación – América Latina – Estudio de casos 4. Agua – Aspectos sociales – América Latina – Estudio de casos I. Alba Murrieta, Felipe de, coord. II. Amaya Ventura, Lourdes, coord.

Dewey: 333.9100972 E78 LC: HD1696.M4 E78

Primera edición, 2014

Avenida Vasco de Quiroga 4871
Col. Santa Fe Cuajimalpa
Del. Cuajimalpa de Morelos, 05300, México, D. F.
www.cua.uam.mx

Diseño de colección y portada: Selva Hernández López
Ediciones Acapulco
www.edicionesacapulco.mx

ISBN: 978-607-28-0289-6

Impreso en México/Printed in Mexico

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

FRANCISCO NAISHTAT, ENRIQUE G. GALLEGOS Y ZENIA YÉBENES

La ráfaga es un viento fuerte y repentino, pero también puede ser un golpe de luz vivo e instantáneo. No es aventurado describir así los efectos que produce la filosofía de Walter Benjamin en sus lectores. La obra de Benjamin no ha cesado de incidir poderosamente en diversos espacios, introduciendo cesuras, pausas o modos de abordaje críticos. Este es el caso que aquí nos convoca; la interpelación de una disrupción que delinea una coyuntura: las trazas de una constelación de pensamiento entre Argentina, México y España.

Esta compilación sobre la obra de Walter Benjamin se inscribe en el marco de sus recepciones en Hispanoamérica, y se nutre de una diversidad que no ha dejado de aumentar, profundizarse y enriquecerse. La temprana lectura que el filósofo argentino Juan Luis Guerrero hace de la obra de Benjamin, en *Estética operatoria en sus tres dimensiones* (1956-1967), resulta en una crítica al positivismo que se demarca claramente del romanticismo alemán y del espiritualismo francés. Además, es evidente en la obra de Guerrero, a este respecto, la impronta del ensayo de Benjamin de 1936, *La obra de arte en la época de la reproducción técnica*.

Los estudios en Hispanoamérica sobre Walter Benjamin acusan a la vez una discontinuidad cronológica en su ritmo de producción, un notable incremento desde los primeros años del presente siglo, y una marcada heterogeneidad temática que no ha sido indiferente a los contextos históricos del continente latinoamericano. Brevemente, y sin ánimo de exhaustividad, podemos advertir lo siguiente: tras una primera recepción marcada por la estética benjaminiana de la década del treinta, se manifiesta en el Cono Sur

una preocupación por la reconstrucción del marxismo crítico de Benjamin en el marco de la crítica frankfurtiana de la modernidad ilustrada, de la metafísica hegeliana del progreso y de la sociedad capitalista de masas. Esta manifestación alcanza su punto álgido a raíz de las revueltas juveniles de finales de la década de los sesenta, y es patente en los breves estudios de Héctor A. Murena que acompañan las traducciones en español de la obra de Benjamin en la Editorial Sur (asociada a la célebre revista homónima de Victoria Ocampo). A mediados de los setenta, en México se publican las *Tesis sobre el concepto de historia*, traducidas por Marco Aurelio Sandoval (1977), y otros ensayos benjaminianos de la década de los años veinte y de la década de los años treinta sobre la violencia, el lenguaje y la experiencia.

La recepción hispanoamericana de los escritos de Walter Benjamin se transforma posteriormente por la experiencia política de las posdictaduras y de las transiciones democráticas en el Cono Sur y en la misma España. En 1992 se celebró el centenario del nacimiento de Benjamin. Fue la ocasión de un encuentro de magnitud internacional en Buenos Aires, auspiciado por el Goethe-Institut, que dio lugar a la publicación de una compilación dirigida por el filósofo argentino Nicolás Casullo.[1] Los temas predominantes en la celebración fueron la memoria no oficial, la "contra-historia" y la barbarie en la civilización. La memoria, el duelo y el vínculo político con el pasado, a la luz de la obra benjaminiana, había sido hilo conductor del libro *La razón de los vencidos*[2] del filósofo español Reyes Mate. A partir de las *Tesis sobre el concepto de historia*, de las que realizaría posteriormente una traducción e interpretación notable en 2005, Mate advertía lo siguiente: "El pasado se convierte en la piedra de toque de toda concepción de la historia que quiera escapar al peligro de una ontologización del presente".[3] En el mismo tenor destaca la traducción de las *Tesis* y el estudio refinado y erudito del filósofo chileno Pablo Oyarzun.[4]

Al tema de la memoria y al de la peculiar restitución del pasado que vehiculiza el pensamiento de la historia de Benjamin, se suma el pionero estudio filosófico del argentino Ricardo Forster,[5] que ahonda en el ensayo como forma de escritura de los signos de los tiempos en la relación entre Benjamin y Adorno. Hay que advertir, a este respecto, que la aceptación reciente de la obra benjaminiana no sólo se ha centrado en las *Tesis.* Desde su aparición tardía en alemán (1982) y en francés (1987), la lectura del *Libro de los pasajes* ha arraigado con fuerza en Hispanoamérica a partir de estudios centrados en el herético materialismo histórico de Benjamin (como muestra la lectura del pensador argentino José Sazbón).[6] El interés en la impronta del surrealismo en el pensamiento benjaminiano, y su importancia para la teoría de la imagen y de la memoria, se inscribe asimismo en ensayos como el del también argentino Ricardo Ibarlucía, acerca de lo *Onirokitsch*.[7]

1. Nicolás Casullo et al., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza/Goethe-Institut, 1993.
2. Manuel Reyes Mate, *La razón de los vencidos*, Barcelona, Anthropos, 1991.
3. Manuel Reyes Mate, *La razón de los vencidos*, op. cit., p. 202.
4. Pablo Oyarzún Robles, "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción", en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia,* Pablo Oyarzún Robles (trad.), Santiago de Chile, Universidad de Arte y Ciencias Sociales (arcis), 1995.
5. Ricardo Forster, *Walter Benjamin-Theodor Adorno, el ensayo como filosofía,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
6. José Sazbón, *Historia y representación,* Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2002
7. Para una lectura de la recepción de Walter Benjamin en Argentina, véase Luis Ignacio García, "Constelación austral. Walter Benjamin en la Argentina", en *Revista Herramienta,* núm. 43, marzo de 2010.

En México, el filósofo de origen ecuatoriano Bolívar Echeverría[8] hizo una lectura original del materialismo y el marxismo de Benjamin, con el fin de descifrar la singularidad de un barroco latinoamericano en el marco del capitalismo tardío. Tras la muerte prematura de Echeverría, Stefan Gandler ha evidenciado aquella interpretación fructífera. En la primera década del siglo XXI ha incrementado notablemente, y sin parangón, la producción filosófica y crítica en lengua española sobre Walter Benjamin. Destacan las publicaciones colectivas en castellano;[9] y la traducción, no sólo de las obras de Benjamin, sino de bibliografía secundaria de primer nivel, como la de Nora Rabotnikof, del libro magistral de Susan Buck-Mors.[10]

¿Dónde se ubica este libro en esta constelación? Fruto de la interpelación que la obra benjaminiana ejerce actualmente en investigadores de México, Argentina y España, este libro es un caleidoscopio. No se centra en un polo ni en un aspecto de la producción benjaminiana; aspira a mostrar que sus ráfagas son múltiples y que su significado, para la actualidad, puede ser fecundo y problemático. Cada uno de nosotros toma como *leitmotiv* la compleja obra de

8. Bolívar Echeverría (comp.), La mirada del ángel. En torno a las Tesis de la historia de Walter Benjamin, México, Era/Universidad Nacional Autónoma de México (unam), 2005.

9. Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998; Manuel Mate Reyes,*Medianoche en la historia,* Madrid, Trotta, 2009; Bolívar Echeverría, *op. cit.,* Ralph Buchenhorst y Miguel Vedda (comp.), *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*, Buenos Aires, Editorial Gorla, 2007; Miguel Vedda (comp.), *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin,* Buenos Aires, Ediciones Herramientas, 2008; Alejandra Uslenghi (comp.), *Walter Benjamin:culturas de la imagen,* Alejandra Uslenghi y Silvia Villegas (trads.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010; Esther Cohen (ed.), *Walter Benjamin: dirección múltiple*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2011.

10. Susan Buck-Mors, *El origen de la dialéctica negativa,* México, Siglo xxi, 1981.

Benjamin y traza posibles preguntas para el horizonte contemporáneo. Pero no sólo se trata de retomar los motivos benjaminianos: la narración, el lenguaje, el arte, la escatología, la imagen, la experiencia, los juguetes, los residuos, la crítica al capitalismo y al historicismo, sino también de cuestionar las interpretaciones realizadas desde otras dimensiones filosóficas: reflexionar sobre el legado benjaminiano y de abrir interrogantes.

El libro se divide en cuatro apartados que, fragmentarios, discontinuos y tensos, son el índice de la dirección múltiple por la que apuestan –no podía ser de otra manera– cada uno de los autores. La primera sección, *Poesía, lenguaje y experiencia*, inicia con el texto "Walter Benjamin y el ciframiento político de la estética en Baudelaire" de Enrique G. Gallegos. El autor repasa los primeros acercamientos al poeta desde una filosofía mesiánica de la traducción, para después hacer una interpretación materialista y alegórica de la poesía y sus implicaciones políticas. Contra la triple interpretación de Baudelaire (la estetizante, la de la literatura fisiognómica y la del marxismo tradicional) que reduce la poesía al deleite, a la experimentación lingüística, a la expresión individual y al epifenómeno, Gallegos destaca la singularidad del ciframiento político que hace Benjamin de la estética en Baudelaire y de sus potencialidades disruptivas en la experiencia. En "La ampliación del concepto de experiencia en Benjamin: de Kant al surrealismo", Florencia Abadi rastrea los desplazamientos en la concepción de la experiencia en Benjamin. Sostiene que en los primeros textos, Benjamin impugna el concepto kantiano de experiencia, mientras que en los años veinte, y bajo el influjo del surrealismo, desarrolla una concepción de experiencia que parte de la transformación del sujeto; se trata del paso de una noción de la experiencia vinculada a la religión, a una noción de experiencia relacionada con la política.

En "La estética del poema en Walter Benjamin", Emiliano Mendoza Solís destaca la influencia del romanticismo en Benjamin

y su visión de la poesía como dialéctica del misterio y la violencia. En el último artículo de la sección, "Un sitio embrujado o la magia como crítica moderna: prolegómenos a una metafísica del lenguaje según Walter Benjamin", Zenia Yébenes nos recuerda que la modernidad ha tratado de distinguirse radicalmente de lo arcaico, y que en ello la magia ha fungido con indicador de lo irracional. Frente a esta separación, la autora destaca la concepción benjaminiana *mágica* del lenguaje, mediante la cual se realiza una crítica a lo que la narrativa moderna parece marginalizar, destacando el doble movimiento de desmitologización y de reencantamiento del mundo.

Mientras que la primera sección retoma específicamente la preocupación benjaminiana por el lenguaje y su posicionamiento moderno ante la herencia del idealismo trascendental y del Romanticismo alemán; la segunda sección, *Narración, historia y mesianismo*, explora progresivamente su vinculación con una temporalidad eminentemente política. El ensayo de Anabella Di Pego, "La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin", muestra la potencialidad que a este respecto contempla la reclasificación benjaminiana de las formas modernas de la narración (historiografía, novela, información, cine, etcétera) en la reconfiguración de los nuevos tiempos. Francisco Naishtat, en "El barroco y la escatología en el *Trauerspielbuch*", singulariza la escatología del barroco, tan amada por el primer Benjamin, y marca su diferencia con la temporalidad y el mesianismo revolucionarios que aparecen en sus análisis posteriores sobre el siglo XIX. En discusión crítica con Agamben, Naishtat sostiene que si se admite la vigencia de la agenda historiográfico-política de Benjamin, el verdadero tiempo mesiánico no es el del barroco, sino el de la temporalidad revolucionaria del siglo XIX.

En "Acerca de los *malentendidos* de las Tesis 'Sobre el concepto de Historia': Mesianismo y política", Lucia Pinto ahonda en la conceptualización suspensiva del tiempo en las *Tesis,* y explora los posibles *malentendidos* en la relación entre el tiempo histórico

y el tiempo mesiánico. Asimismo, Érika Lindig se pregunta por la potencialidad política del tiempo, pues en "Imagen dialéctica e índice histórico" indaga cómo la imagen dialéctica, en su doble vertiente crítico-interpretativa y crítico-constructiva, contribuye no sólo a la interpretación del sentido de un texto, como si se tratara de algo acabado en el momento de su producción histórica, sino a la posibilidad de que este texto adquiera sentido (se haga legible) para la experiencia histórica actual. En el último texto de esta sección, "Imagen y origen: la escritura de la historia", Paula Kuffer vincula la imagen dialéctica con la ruptura de la continuidad del tiempo y la aparición de la constelación benjaminiana.

La tercera parte del libro, *Ruinas, desechos y juguetes. Recreación de la potencialidad transformadora*, muestra la potencialidad transformadora de ciertos objetos y medios, cuya capacidad política se ha visto desdeñada en el tardocapitalismo pero que, sin embargo, Benjamin no vacila en rescatar. En "Walter Benjamin y el mundo de los juguetes", Alexis Chausovsky advierte cómo la atención benjaminiana a los juguetes supone el reconocimiento de su capacidad para enriquecer el mundo perceptivo y para la crítica de la relación con el objeto en términos puramente instrumentales. Los juguetes ópticos tienen cierta afinidad con la imagen dialéctica benjaminiana que se revela en este potencial liberador. En "El museo, la historia y el residuo. Walter Benjamin reactivado", Ana María Martínez de la Escalera, frente a la contemplación del museo como dispositivo que claudica ante los principios del mercado capitalista, propone una reactivación de la crítica benjaminiana para mostrar cómo el museo es una figura alegórica que establece sus propios espacios de resistencia.

La última sección del libro, *Afinidades electivas. Benjamin en diálogo con sus contemporáneos*, trata precisamente del intrincado tema de las cercanías, las analogías o los aires de familia, que vinculan la obra benjaminiana a todo un espectro de pensamiento. María Castel

advierte "En los orígenes de la Teoría Crítica. Sobre el intercambio epistolar entre Benjamin y Adorno *ca.* 1935" que, a través de la relación epistolar entre ambos autores, podemos indagar en la génesis de conceptos fundamentales como *mito* o *imagen dialéctica* centrales para su producción teórica y para comprender tanto su cercanía como su insalvable distancia teórica. Luis Ignacio García aventura en "Walter Benjamin, Ernst Bloch y la no escrita 'fundamentación epistemológica' de la *Obra de los pasajes*" que se puede reconstruir entre *Herencia de esta época,* de Bloch (publicada en 1935, pero iniciada en la década de los años veinte) y el proyecto de los *Pasajes*. Esa relación de influencia recíproca podría esclarecer ciertos aspectos centrales de aquella "fundamentación epistemológica" de la *Obra de los pasajes,* que en Benjamin quedó finalmente sólo como proyecto. En el mismo tenor, en "Comentario a 'Capitalismo como religión' de Walter Benjamin", Mariela Vargas amplía el horizonte de autores con los que se vincula la obra benjaminiana. También reflexiona sobre la relación que el berlinés tuvo con el pensamiento de Max Weber sobre la ética protestante y el espíritu del capitalismo; de Hermann Cohen, sobre la religión y la culpa; o de Georg Simmel, sobre la función del dinero en la sociedad moderna.

Una anotación final. Nuestro deseo al escribir estas páginas es que este libro pueda constituir una aproximación a la actualidad filosófica de la obra de Walter Benjamin y al influjo que ejerce, como *ráfaga*, sobre las nuevas generaciones en Hispanoamérica. Las lecturas que se despliegan aquí buscan, de manera ciertamente discontinua y fragmentaria, hacer justicia a un pensamiento que sin negar la tensión apuntó a la necesidad, dialéctica, de preguntarse sobre la herencia de la tradición y vislumbrar nuevos caminos.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia*, Marco Aurelio Sandoval (trad.), México, La Nave de los Locos, 1977.

Buchenhorst, Ralph y Miguel Vedda, *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*, Buenos Aires, Editorial Gorla, 2007.

Buck-Mors, Susan, *El origen de la dialéctica negativa,* México, Siglo XXI, 1981.

Casullo, Nicolás *et al., Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza/Goethe-Institut, 1993.

Cohen, Esther (ed.), *Walter Benjamin: dirección múltiple*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2011.

Echeverría, Bolívar (comp.), *La mirada del ángel. En torno a las* Tesis de la historia *de Walter Benjamin,* México, Era/Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2005.

Forster, Ricardo, *Walter Benjamin-Theodor Adorno, el ensayo como filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

García, Luis Ignacio, "Constelación austral. Walter Benjamin en la Argentina", en Revista Herramienta, núm. 43, marzo de 2010.

Guerrero, Juan Luis, *Estética operatoria en sus tres dimensiones*, Buenos Aires, Losada, 1956.

Ibarlucía, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

Oyarzún Robles, Pablo, "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción", en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Pablo Oyarzún Robles (trad.), Santiago de Chile, Universidad de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS), 1995.

Reyes Mate, Manuel, *La razón de los vencidos*, Barcelona, Anthropos, 1991.

________, *Medianoche en la historia*, Madrid, Trotta, 2009.

Sazbón, José, *Historia y representación*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

Uslenghi, Alejandra, *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Alejandra Uslenghi, y Silvia Villegas (trads.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
Vedda, Miguel (comp.), *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Ediciones Herramientas, 2008.

POESÍA, LENGUAJE Y EXPERIENCIA

WALTER BENJAMIN Y EL CIFRAMIENTO POLÍTICO DE LA ESTÉTICA EN BAUDELAIRE

ENRIQUE G. GALLEGOS

PUERTA DE ENTRADA

La figura del poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867) no ha cesado de incidir en las reflexiones filosóficas, estéticas y literarias desde la publicación de su principal obra, *Les Fleurs du Mal* (1857). Escritores, poetas, historiadores y filósofos han retornado a su obra para rastrear los fundamentos de una nueva literatura,[1] para reconocer la novedad de la estética moderna[2] o para recuperar en su vida y obra las contradicciones entre el ser y la existencia.[3] En este amplio horizonte de interpretaciones, cobra particular relieve la explicación materialista que realiza Walter Benjamin, porque traza una *constelación* de temas y problemas relacionados con la crisis de la experiencia moderna, el despliegue del capitalismo y las posibilidades políticas redentoras que esa misma crisis abría. Este texto pretende trazar parte de esos temas en los que Baudelaire no sólo funge como "Autor" que concentra la excepcionalidad de una vida, una obra y una época, sino también como alegoría que fragmenta, desplaza e inestabiliza las significaciones y las prácticas políticas. En la última sección trato de plantear que, más allá de la interpretación benjaminiana, lo que está en juego en Baudelaire es la concepción del arte para la política y sus posibilidades disruptivas e intranquilizadoras en el contexto pauperizador del altocapitalismo y la horma

1. Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo,* México, Fondo de Cultura Económica (fce), 1983.
2. Raymond Bayer, *Historia de la estética,* México, Fondo de Cultura Económica (fce), 1993.
3. Jean-Paul Sarte, *Baudelaire,* París, Gallimard, 2004.

política con la que viene operando desde el siglo XIX: la democracia liberal-representativa.

ESTANCIAS PARA INESTABILIZAR

I

El interés inicial de Benjamin por Baudelaire no se puede entender al margen de su propia autopercepción como escritor y crítico literario. Mucho antes de que Benjamin pasara al canon filosófico mediante los escritos de Adorno, Arendt, Eagleton, Agamben y otros,[4] deseaba ser considerado como el "primer crítico de la literatura alemana", según se lo expreso a Scholem en una carta de 1930.[5] Frente a una *sobredeterminación* disciplinar habría que insistir en que publicó poemas, relatos, guiones radiofónicos; y en que sus preocupaciones también se desplazaban hacía una gran cantidad de escritores, narradores y poetas (Proust, Valéry, Kafka, Brecht, etcétera). Ciertamente, los últimos textos muestran que el interés por estos escritores no era meramente literario, sino que le importaba el engranaje tenso, conflictivo y crítico de la cultura con la sociedad y su movimiento epocal en una filosofía materialista de la historia.

De aquí que sus estudios de los años treinta sobre literatura y arte estén particularmente mediados por las preocupaciones, por la crítica social y por la filosofía materialista de la historia.[6] En este sentido, se comprende que en su ensayo "Karl Kraus"[7] trate de mediar entre su temprano mesianismo y el materialismo histórico; que en el texto consagrado al surrealismo[8] afirme que este movimiento logró captar las energías revolucionarias que se manifiestan en lo anticuado; que en "El narrador",[9] artículo escrito a propósito de Nikolái Léskov, analice la crisis de la narración y de la experiencia; o que en el ensayo dedicado a la pérdida del aura en el arte,[10] conciba las posibilidades político-revolucionarias del arte; y lo propio hace con Baudelaire, según argumentamos a lo largo de este escrito.[11]

Las glosas benjaminianas han llamado la atención respecto a la relevancia de los escritos realizados sobre Baudelaire para comprender diversos aspectos del desarrollo de su pensamiento;[12] sin

4. Theodor W. Adorno, "Miscelánea", *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Akal, 2010; Hannah Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Madrid, Gedisa, 2001; Terry Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998; Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

5. Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, Chicago, University of Chicago, 1994, pp. 359 y ss.; Erdmut Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una Amistad*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 18.

6. Bernd Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*, Buenos Aires, AMIA, 1997; Terry Eagleton, *op. cit.*; Susan Buck-Morss,*Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Antonio Machado, 2001; Heinz Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, París, Cerf, 2007; Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura sobre el concepto de historia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2012.

7. Walter Benjamin, "Karl Krauss", en *Obras*, libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2007.

8. Walter Benjamin, "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Obras*, libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2007.

9. Walter Benjamin, "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolái Léskov", en *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid, Abada, 2009.

10. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2088.

11. Para el análisis de la génesis de los trabajos que desarrolló Benjamin sobre Baudelaire, con sus interrupciones, fundiciones y modificaciones, *cf.* Rolf Tiedemann, "Baudelaire, un testigo en contra de la clase burguesa", en *Walter Benjamin. El país de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

12. Heinz Wisman, *op. cit.*; Rolf Tiedemann, *op. cit.;*Ernesto Baltar, "Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire", en *A Parte Rei. Revista de Filosofía,* núm. 46, 2006, disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es//~cmunoz11/baltar46.pdf>; Kamal Cumsille, "Shock y estado de excepción: arte y política moderna, Baudelaire y Benjamin", en *A Parte Rei. Revista de Filosofía,* núm. 51, 2007, disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es//~cmunoz11/baltar46.pdf>; Esther Cohen, "Baudelaire y Benjamin: la musa enferma y la pérdida del aura", en *Acta Poética*, vol. 29, núm. 2, 2008, pp. 71-84; Singh Sonam, "Baudelaire without

embargo, hay una tendencia a considerarlos como apéndices de una obra mayor o como un desvío impuesto por el Instituto de Investigación Social. Con todo, el "Baudelaire", como Benjamin se refiere al conjunto de temas que desplegará en torno a este poeta (su época, la cultura y sociedad de la segunda mitad del siglo XIX), fue un problema al que nunca terminó por darle forma definitiva. Sus primeros escarceos con el poeta francés posiblemente se expresen en la traducción de *Tableaux parisiens* [Estampas parisinas], publicado en 1923, pero cuyas iniciales traducciones datan de 1914-1915.[13]

La traducción de los poemas de Baudelaire facilitó que Benjamin comenzara a elaborar una teoría de la traducción. Contra las ideas que trece años después realizó sobre la pérdida del aura en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, la traducción partía del reconocimiento del aura, pero bajo el concepto de fama o gloria. La traducción no tendría por fin comunicar o transmitir un mensaje, sino develar el parentesco originario entre las lenguas.[14] Este parentesco no se podía reconocer sólo en su desarrollo histórico, en las obras literarias o en los vínculos entre las palabras, sino en un rasgo suprahistórico al que Benjamin denominó como *lenguaje puro*. El autor asimila lo suprahistórico con la totalidad de intenciones a las que apuntan *los lenguajes* y lo relaciona con el *final mesiánico* de la historia.[15] Por ello, afirma Benjamin, las grandes obras literarias nunca terminan por entregar definitivamente su última significación y toca al traductor laborar esa supervivencia, abrir infinitamente sus contenidos y "recrear en el seno de la lengua

Benjamin: Contingency, History, Modernity", en *Comparative Literature*, vol. 64, núm. 4, 2012, pp. 407-428.

13. Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Bejnamin, 1910-1940, op. cit.,* pp. 75, 85, 173.

14. Walter Benjamin, "Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens",* en *Obras*, libro IV, vol. 1, Madrid, Abada, 2010, p. 12.

15. *Ibid.,* p. 14.

propia, con amor y minuciosidad, la manera especial de referirse que es la propia del original, de modo que éste y la traducción sean reconocibles cual fragmentos de un lenguaje mayor".[16] A través de la traducción y la reflexión del lenguaje que motiva, Baudelaire se le muestra como un destacado escritor que posibilita reconocer en el lenguaje puro tanto la lengua propia como la lengua traducida, y, de esa manera, redimirla de las limitaciones instrumentales, comunicativas e históricas de la experiencia moderna.

Sin embargo, estas primeras ideas en las que inserta a Baudelaire en el marco de una filosofía mesiánica del lenguaje y de la traducción, se transforman a partir de la década de los años veinte cuando se introduce en el marxismo y en las preocupaciones sociales.[17] En este periodo se opera una suerte de *materialismo* del mesianismo, y su heterodoxa teología se verá recubierta por las relaciones materiales de producción y la crisis que el progreso y el capitalismo venían tramando en la historia. Este viraje materialista se manifiesta de forma nítida en el cifrado político que Benjamin hizo del poeta. Este ciframiento no debe interpretarse desde una óptica *politologizante* de la política; es decir, reductora de la política a las tareas de los órganos de Estado, a las actividades de los representantes o a las derivas de un contrato social o, incluso, como mera lucha por el poder político. Tampoco se trata de la reducción marxista de la política a epifenómenos de las relaciones de producción. El ciframiento político de la poesía debe entenderse, en un sentido amplio, como crítica a la experiencia neutralizada por las lógicas operativas del capitalismo, como contralectura liberadora de las fuerzas históricas y como praxis disruptiva para condensar el instante y cargarlo de actualidad.

16. *Ibid.*, pp. 18-19.

17. Bernd Witte, *op. cit.;* Heinz Wismann, *op. cit.*; Bruno Tackels, *Walter Benjamin*, Valencia, Universidad de Valencia, 2012.

II

En la interpretación materialista que Benjamin realiza de Baudelaire, destaca la configuración que hace de éste como parte de las relaciones materiales de producción en la última parte del siglo XIX. El Segundo Imperio francés (entre 1852-1870, aproximadamente) en el que Baudelaire había publicado *Les Fleurs du Mal* (1857) era parte de un periodo de profundos cambios y contradicciones en el capitalismo con efectos de largo alcance en la cultura y sociedad. Según afirma Benjamin en *Parque central*, se asistía a una etapa en la que "el entorno objetual del hombre asume con menos contemplaciones cada vez la expresión de la mercancía".[18] La fuerza de la sociedad industrial era tal que permeaba en todos los componentes culturales y los insertaba en el proceso de mercantilización. Para esto, nos dice Benjamin, el mercado no escatimaba esfuerzos: incluso a los objetos más vacíos y frívolos se les intentaba humanizar mediante estuches, envoltorios y fundas, para de esa manera trasformar su frío sentido comercial en objetos queridos y amados: dotarlos de un lugar en el hogar humano. Esta peculiar fuerza productiva y empobrecedora del capitalismo que arroja todos los objetos al mercado y los trasforma en mercancías, no podía dejar fuera la propia actividad del poeta.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* Benjamin apunta que "al interior de los grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos humanos se transforman también, al mismo tiempo, el modo y la manera de su percepción sensible".[19] Con esta tesis, Benjamin sentaba la doble dimensión en la que haría sus estudios histórico-materialistas, estéticos y sobre la obra de Baudelaire. Por un lado, el examen de las condiciones materiales de la sociedad, y, por el otro, las trasformaciones en la percepción y la praxis del arte. Ésta era otra singular forma de volver a engranar la estructura y la superestructura de la que habla Marx en *La contribución a la crítica de la economía política*,[20] pero ahora orientada a comprender específicamente las condiciones *expresivas* y materiales de producción y transformación del arte y la sociedad.

A diferencia del materialismo tradicional que reducía el arte, la literatura y la cultura a epifenómenos de las condiciones materiales de producción y al Estado a un mecanismo violento de dominación de la clase capitalista,[21] Benjamin destaca las posibilidades inquietadoras, *desnormalizadoras* y revolucionarias de las manifestaciones culturales. En el *Libro de los pasajes* plantea la diferencia entre el causalismo económico y las *expresiones* materiales de la cultura. Sostiene que si Marx exponía "el entramado causal entre la economía y la cultura", él, en cambio, trataba de "exponer la economía en su cultura".[22] Esto significa que Benjamin partió del reconocimiento de que la cultura estaba condicionada por las relaciones de producción, pero también de que era un medio plástico de intervención política y de condensación del pasado en el que habría que saber leer su índice oculto. Esta línea argumental también le permitirá desarrollar la idea de que las manifestaciones reproductivas del arte (la fotografía, pero sobre todo el cine) son "utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística".[23]

18. Walter Benjamin, "Parque central", *op. cit.,* p. 278.

19. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *op. cit.,* p. 56.

20. Karl Marx, *La contribución a la crítica de la economía política*, México, Siglo XXI, 2000, p. 4.

21. Karl Marx y F. Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, Moscú, Progreso, 1990.

22. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2009, p. 462.

23. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *op. cit.,* p. 51.

III

En este contexto general de las condiciones de producción capitalista, Benjamin incrusta al literato en el mercado y bosqueja analogías entre el escritor y el comerciante.[24] Esta operación la realiza en dos momentos complementarios: primero, esboza las ligaduras del escritor con el mercado y destaca a Baudelaire como el más aventajado vendedor de artefactos lingüísticos (poemas); segundo, interpreta los poemas de Baudelaire como condensaciones epocales de las contradicciones materiales de la sociedad, y, particularmente, del proletariado con la burguesía. Esta doble dimensión interpretativa de la poesía posibilitará, a su vez, una tercera explicación que, según la cual, el mismo poeta, consciente de la crisis incubada en la modernidad, elabora una estrategia para resistir ante lo que parecía la inevitable caída de la condición privilegiada del poeta y la crisis de la experiencia. Era una estrategia contradictoria, oscilante e inconsistente la del poeta, pero que Benjamin interpreta como la capacidad alegorizante de la poesía y que además deriva en un doble efecto: el fracaso de la vida misma del poeta[25] y la excepcionalidad de *Les Fleurs du Mal.* Esta excepcionalidad no quedó reducida a la influencia de esta obra en la posterioridad literaria y a la defensa de la autonomía artística; se trata, en realidad, de salvar la experiencia, la memoria y el pasado mediante los procedimientos alegóricos de la poesía y de producir un efecto *choqueante* e inquietante en la empobrecida experiencia y la deteriorada capacidad narrativa, según argumentaba en "Experiencia y pobreza".[26]

24. Walter Benjamin, "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo", en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Adaba, 2008, p. 272.

25. Françoise Porché, *Baudelaire. La biografía*, Buenos Aires, Taurus, 1997. Sobre este punto, basta recordar la trágica vida de Baudelaire: murió a los 46 años en la miseria, enfermo y afásico; él, que era un cantor, un poeta, murió sin voz.

26. Walter Benjamin, "Experiencia y pobreza", en *Obras*, libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2007.

De acuerdo con Benjamin, Baudelaire era consciente de que el poeta había perdido el privilegio gozado en el periodo previo a la consolidación de la burguesía.[27] La burguesía, más orientada a lo útil y al rendimiento, excluye al poeta de la zona de confort y lo obliga a vender sus productos como cualquier mercachifle. Los historiadores de la lectura del siglo XIX han resaltado que la novela se convirtió en la "forma de expresión literaria propia de la sociedad burguesa en ascenso".[28] En el contexto del auge de la prensa, de los anuncios publicitarios, de los folletines y de las novelas por entregas, los escritores tuvieron que competir entre sí para colocar comercialmente y de la mejor forma sus obras literarias. Al igual que la mercancía era adornada y envuelta en terciopelo para neutralizar su frialdad y simular la ganancia, el escritor también tuvo que recubrir su trabajo de misterio y excepcionalidad para despertar el interés del lector.

Los escritores también se plegaron a las crecientes demandas de la burguesía y de los nuevos lectores (mujeres, niños, trabajadores, artesanos) a los que las revistas y los periódicos ofrecían no sólo ficciones baratas, sino "historias sensacionalistas, seriales, anécdotas, cartas de lectores, páginas de crucigramas y recetas".[29] De la misma forma que la prensa necesitaba de informaciones novedosas, sensacionalistas y útiles para entretener al público, el escritor incursiona en lo que Benjamin denominó como "literatura panorámica".[30] Ésta era una clase de literatura dedicada a realizar descripciones físicas y psicológicas tanto de las personas como de las ciudades; in-

27. Walter Benjamin, "Parque central", *op. cit.*, p..272.

28. Martin Lyons, "Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros", en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, México, Taurus, 2006, p. 476.

29. *Ibid.*, p. 477.

30. Walter Benjamin, "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo", *op. cit.,* p. 123.

formar sobre sus costumbres, gustos y rutinas; y destinada a la venta callejera, a las entregas semanales y a hacer de la novedad y de lo inmediato de sus descripciones, el suave momento tranquilizador del entretenimiento: un tipo de literatura con el que el buen burgués se arrullaba después de las ajetreadas horas de trabajo. La búsqueda de la novedad en las informaciones no era, pues, sólo una necesidad de la prensa, sino también de los consumidores de literatura, y, particularmente, de los lectores de "novelas baratas".[31]

Para cumplir con estas nuevas exigencias, el poeta tenía que recorrer las calles y bulevares de la ciudad, no sólo para extraer de estos lugares a sus personajes, dramas y motivos, sino también para colocar en el mercado sus poemas. Benjamin sostuvo en la conferencia de 1939, "Notas sobre los cuadros parisinos de Baudelaire", que Baudelaire fue el primero en "realizar la experiencia poética" de París.[32] Según esta idea, el poeta recuperó las tensiones vitales y materiales de las grandes urbes, que en el siglo XIX ya eran densas zonas de intercambios en múltiples sentidos (humanos, comerciales, urbanos, sociales, culturales). No hay que olvidar que el París de la época de Baudelaire estaba sufriendo profundos cambios por los procesos de industrialización y modernización: pasó, por ejemplo, de 657 172 habitantes cuando nació Baudelaire (1821) a 1 174 346 en 1856 (un año antes de la publicación de *Las flores del mal*). Además, las congestiones de tráfico, el hacinamiento, las enfermedades, la delincuencia, la prostitución, la insalubridad y el descontento social hacían latente las insurrecciones y las barricadas; problemas que, de cierta manera, influyeron en las grandes remodelaciones que Hausmann ordenó a partir de 1852.[33]

31. Martin Lyons, *op. cit.,* p. 476.

32. Walter Benjamin, "Notas sobre los *Cuadros parisinos* de Baudelaire" en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, p.356.

33. Daniel Quijano, "Causas y consecuencias de los *Grands Travaux* de Hausmann en París", en *Clío*, núm. 37, disponible en: <http://clio.rediris.es/n37/articulos/quijano2011.pdf>.

Benjamin señala que estas transformaciones urbanas fueron importantes porque la asimilación del literato al capitalismo en gran medida pasó por las ciudades y los nuevos bulevares que se abrieron en el periodo del gobierno de Hausmann[34] y dieron pie a ese "tipo social" que será central en su interpretación de Baudelaire: el *flâneur*. Esta expresión Benjamin posiblemente la tomó del mismo Baudelaire. En el ensayo 1863, "Le Peintre de la vie moderne", Baudelaire describe al *dandy*: el *dandy* es el perfecto *flâneur*, suele deambular, inmiscuirse en la multitud, pasar de incognito y hacer de esa muchedumbre su domicilio ondeante y fugitivo.[35] Según Baudelaire, el *dandy* surge en las épocas transitorias, justo en el momento de aparición de la democracia y desaparición de la aristocracia, cuando ésta ha venido a menos y por sus grietas brota esa minoría elegante, excepcional y orgullosa. Aun cuando esto no sea del todo exacto, pues la palabra aparece en Inglaterra en el siglo XVIII,[36] lo que conviene destacar es que para Baudelaire el dandismo es una actitud estética de oposición y rebeldía contra las coordenadas de la burguesía y la incipiente horma política de la democracia; y porque supuestamente descansa en la elegancia, en el buen vestir, en el desprecio al trabajo y en el culto al ocio intelectual, su *locus* es aparecer en el bulevar y su recorrido es a la manera de la *flânerie*. En este sentido es que Schiffer ha podido concluir que el dandismo es una filosofía que se encuentra también en filósofos como Kierkegaard, Nietzsche y Sartre.

34. Walter Benjamin, "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo", *op. cit.,* p. 113.

35. Charles Baudelaire, Écrits sur l'art, París, Librairie Générale Françoise, 1999, pp. 513-514.

36. Daniel Salvatore Schiffer, *Filosofía del dandinismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.

Pero Benjamin –él mismo a su manera *dandy,* coleccionista de juguetes y estampas, y que nunca pensó en ejercer una profesión remunerada–[37] separa del dandismo la *flânerie* e introduce un elemento material e inquietador. Así, de ser una actitud estético-aristocrática provocadora, orgullosa de su apariencia, de sus excesos, al margen de las reglas y que resultaría, por su aspecto de cierta frivolidad, escandalosa para el marxismo, mediante una operación de distanciamiento y neutralización, Benjamin la convierte en una expresión de crítica social. El *flâneur*, con sus devaneos, despliegues, idas y venidas, fisgoneos, entradas y salidas, se deja arrastrar por la muchedumbre de las ciudades y será identificado por Benjamin con la mercancía:[38] una mercancía más en el gran escaparate en el que se había convertido la ciudad de París del Segundo Imperio, con sus amplias avenidas, sus locales y comercios. Por ello, Benjamin afirma en el resumen que acompaña al *Libro de los pasajes*, que la *flânerie* es aprovechada por el mismo almacén para la venta de sus mercancías.[39] Pero el *flâneur* también es asimilado con la inquietante experiencia de la fantasmagoría: de esa multitud de individuos de las grandes ciudades que aparecen y desaparecen, que son copias al infinito de sí mismos y se desvanecen al menor parpadeo.[40] La interpretación del poema "Sept vieillards" [Siete viejos] de Baudelaire concentra tanto

37. Para ponderar el parentesco de Benjamin con el dandismo, se puede consultar el libro Walter Benjamin, *Archivos Walter Benjamin. Fotografías, textos y dibujos*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010, en el cual aparecen algunas imágenes de juguetes, estampas y colecciones de sus archivos. Esas reproducciones dan una justa imagen de la sofisticación, exquisitez y búsqueda de originalidad del autor. Por supuesto, Benjamin está tan alejado de la frivolidad como cercano de Baudelaire, su *doble* espiritual.

38. Walter Benjamin, "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo", *op. cit.,* p. 145.

39. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.,* p. 45.

40. Walter Benjamin, "Notas sobre los *Cuadros parisinos* de Baudelaire", *op. cit.,* p. 363.

la idea de los desplazamientos del *flâneur* como la de la fantasmagoría, en la que las multitudes son un espejismo que se repite, aparece y desaparece en un gesto fantasmal. Esta inquietante relación entre mercancía, *flânerie*, multitud y fantasmagoría fue descrita por Benjamin en una carta a Scholem como "filosóficamente arriesgada".[41]

Benjamin afirmaba que Baudelaire era consciente de que en el fondo de la creación literaria se encontraba la base material de la sociedad y que, de alguna manera, obraba conforme a la lógica del mercado. Ciertamente no se trataba sólo de plegarse a éste, pero sí de desarrollar un conjunto de estrategias para colocar los poemas lo mejor posible. Las negociaciones de Baudelaire con editores y libreros para fijar las condiciones de edición y regalías, la descalificación de los poetas que consideraba adversarios y los intentos por resaltar la originalidad de su obra, todos esos procedimientos son, según Benjamin, estrategias que Baudelaire implementó justamente por el conocimiento que tenía de la base material del mundo en que vivía.[42] Pero porque el poeta ya había comenzado a perder su lugar privilegiado, porque no estaba en situación de imponer condiciones ni de acceder a un mercado que por principio de cuentas estaba cerrado para la poesía y, sobre todo, para el tipo peculiar de poesía que hacía Baudelaire, Benjamin argumenta que las estrategias de éste para colocar sus poemas no dejaban de ser "bufonadas".[43] Como señala el historiador Hobsbawm en *La era del capital*, a propósito de la situación del arte en el siglo XIX: "en cierto modo, se trataba de una situación tragicómica",[44] pues el artista quería ser

41. Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin*, *1910-1940, op. cit.,* p. 254.

42. Walter Benjamin, "Parque central", en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2008, p. 271.

43. *Ibid.*, p. 272.

44. Eric Hobsbawm, *La era del capital: 1848-1875*, Buenos Aires, Crítica, 2010, p. 289.

independiente y así trataba de mostrarse, pero en el fondo dependía de la generosidad del burgués.

La singular situación de la poesía se aclara mejor si la contrastamos con la de la narración y la novela, tal como Benjamin lo expone en un texto del mismo periodo.[45] Mientras la novela depende del libro y de la técnica (particularmente de la imprenta) y presupone un individuo socialmente segregado y dispuesto a insertarse en la homogeneidad comercial, la narración interpela desde la tradición y la oralidad que recurren a una experiencia arcana y a sus saberes ancestrales. Pero mientras la novela es un producto del capitalismo y es asimilable en tanto que libro a la mercancía, la narración ha perdido su mundo y las experiencias que transmitía han desparecido. Sin embargo, frente a la crisis de la narración y a la difusión comercial de la novela, los poemas lograron mantener una pervivencia raquítica y se movían en umbrales precarios.

Esto no significa que los poemas de Baudelaire no se pudieron comerciar, sino que el mercado donde se insertaron era bastante reducido o, en el caso de los poemas censurados por la justicia decimonónica, tenían la opción de circular cuales documentos clandestinos, como el caso de algunos de los seis poemas censurados en el proceso judicial en 1857, a escasos meses después de que se editaron *Las flores del mal*.[46] En todo caso, los consumidores de aquellos poemas que circularon libremente fueron una minoría de escritores y estetas tan marginados como el mismo Baudelaire. Ante el desdén y rechazo del mercado, las minorías optaron por aislarse y excepcionalizar sus procedimientos creativos, haciendo de sus artefactos lingüísticos verdaderas obras esotéricas, al punto de que se limitaba al mínimo el diálogo entre el poeta y los segmentos más populares

45. Walter Benjamin, "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov", *op. cit.*

46. Françoise Porché, *Baudelaire. La biografía, op. cit.*

del público, incluida la burguesía (algo que todavía no sucedía con el novelista y poeta Víctor Hugo. Sólo para valorar su popularidad, habría que recordar que en su funeral en 1885 fue aclamado por alrededor de dos millones de personas).

Frente al rechazo y desdén del público, según Benjamin, el arte y la literatura de las minorías reaccionaron con la teoría de *l'art pour l'art* (el arte por el arte) que pretende concentrarse en la autonomía de la obra, desgajando los contenidos y las preocupaciones por lo social, moral y político. Aunque en estricto sentido no se puede adscribir los orígenes de esa teoría a Baudelaire, poetas como Mallarmé y Valéry se han reconocido en esa estética.[47] Sin embargo, Benjamin también adjudica la reacción del arte puro a la aparición de una técnica que destruía el aura a través de la reproducción artística. Frente a un arte que postulaba la originalidad, autonomía, belleza, sagralidad y autenticidad como singulares atributos, el arte reproducido con medios tecnológicos destacaba los rasgos de la producción en serie, la copia y la nivelación (la fotografía; décadas después el cine; la impresora y las tecnologías de información a finales del siglo xx). Empero, de acuerdo con Benjamin, esta reacción conservadora del *l'art pour l'art* por parte de los "descendiente" de Baudelaire, no será la única posible. Frente a esta actitud que tenía más la forma de la reacción y la autoprotección aurática por parte de los estetas, cabía un posicionamiento crítico con implicaciones políticas. Así, interpretando a *contrapelo* las glosas estetizantes de la poesía de Baudelaire, Benjamin sostenía que el poeta planteó dos posibles respuestas internamente relacionadas y con importantes derivas políticas.

47. Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo, op. cit.*

IV

La primera está relacionada con una interpretación materialista del contenido de los poemas, que lo aleja de cualquier explicación de un arte puro e incontaminado; la segunda, según argumentamos más detalladamente en los siguientes párrafos, es su función alegórica y salvífica, y que tiene un propósito crítico frente al despliegue del capitalismo, su idea del progreso y la pauperización de la experiencia moderna. Para comprender la singularidad de la lectura política que realiza Benjamin de la poesía de Baudelaire, basta recordar un texto clásico de la misma época: *De Baudelaire al surrealismo*,[48] publicado en 1933 por Marcel Raymond. En este texto se adscribe al poeta como fuente de una doble tradición estetizante: la de los artistas, que lleva a Mallarmé y a Valéry; y la de los videntes, que lleva a Rimbaud, Apollinaire y a las vanguardias de principios del siglo XX. Frente a esta sobreestetización y su doble reducción "artística y vidente", Benjamin cifrará *otra* interpretación política-estética en la que el poema funciona como artefacto perturbador de la sociedad y de la experiencia estética.

Una muestra del análisis materialista y político es el que realiza Benjamin de algunos poemas de *Las flores del mal*, particularmente de la sección "Révolte". Así cuando en el poema "Letanía de Satán" Baudelaire canta:

> […]¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!
>
> Báculo de exiliados, lámpara de inventores,
> confidente de ahorcados y de conspiradores, […][49]

48. *Idem.*
49. Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Antonio Martínez Sarrión (trad.), Madrid, Alianza, 2011.

Estos poemas y otros que han sido descifrados como expresiones de cierto satanismo; Benjamin sostiene que no se debe tomar muy en serio ese culto al ángel caído. En contra partida, en el *Libro de los pasajes* Benjamin interpreta este poema como "la imagen [del revolucionario Louis Auguste] Blanqui, [que] atraviesa como un "relámpago las *Letanías de Satán*".[50] Asimismo, a propósito del poema "Abel y Caín", comenta que "Caín, ancestro de los desheredados, se nos aparece como el fundador de una raza que no puede ser otra que la proletariada".[51] En los primeros versos del poema, se lee lo siguiente:

> Raza de Abel, traga y dormita;
> Dios te sonríe complacido.
>
> Raza de Caín, en el fango
> cae y miserablemente muere.
> […]
> Raza de Abel, mira tus siembras
> y tus rebaños prosperar;
>
> raza de Caín, tus entrañas
> aúllan hambrientas como un can.[52]

Según esta línea de ciframiento, la poesía de Baudelaire no quedaba reducida a artificios literarios para el deleite, la expresión individual, la experimentación lingüística o la constitución de un campo autónomo y puro como en el caso de *l'art pour l'art*, sino

50. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 58.
51. Walter Benjamin, "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo", *op. cit.*
52. Charles Baudelaire, *Las flores del mal, op. cit.*

que se posicionaba frente a las contradicciones del capitalismo, exponía sus miserias y creaba espacios críticos para la cesura contra el orden, el progreso y la respetabilidad burguesa e introducía la inquietud en la narcotizada experiencia cotidiana. Así, la oposición entre Abel y Caín del poema homónimo, que es de origen bíblico, será reinterpretado por Benjamin como la contradicción material entre el capitalista, al que hay que liquidar, y el proletariado, que es el interruptor de la historia; contradicción que por el momento tendrá similares efectos en la marginación, desgracia y explotación de los miserables *caínes* (obreros) y se expresará en el cúmulo de agraviados que deja tras de sí el discurso del progreso.

En este punto es de destacarse la atrevida analogía que establece Benjamin entre dos textos del mismo periodo, uno poético y otro político: *Las flores del mal* (1857) y *El 18 brumario de Luis Bonaparte* (1852), por las implicaciones políticas que conlleva. Un trazado que al mismo Marx quizá no le hubiera molestado, habida cuenta de su aprecio por la literatura, pues como afirma Wheen, los fundamentos del pensamiento de Marx deben mucho a sus lecturas de la literatura clásica.[53] En *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, Marx sostenía que la base popular del apoyo a Luis Bonaparte era un conjunto de personajes de la peor ralea social y a los que se les conocía como la *bohème:* "vástagos degenerados y aventureros de la burguesía, vagabundos, licenciados de tropa, licenciados de presidio, huidos de galeras, timadores, saltimbanquis, *lazzaroni* [desclasados], carteristas y rateros, jugadores, alcahuetes, dueños de burdeles, mozos de cuerda, escritorzuelos, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos".[54] Pero mientras que Marx critica y se mofa de la base social en que se apoyaba la legitimidad política de Napoleón, Benjamin sostiene que los tipos sociales que describe Baudelaire en su poesía (las putas, los viejos decrépitos, los mendigos, el *dandy*, el asesino, etcétera) y que socialmente son similares a los descritos por Marx, tienen una función disolvente con respecto al capitalismo y a la experiencia burguesa. Incluso Benjamin opone los tipos sociales literarios descritos por Baudelaire, a lo que la literatura de la época denominó como *fisiognomías*. Éstas eran un tipo literario de retrato que no perturbaba o inquietaba, sino que derivaba en descripciones burlescas, típicas y socarronas; eran adecuadas para pasar una tarde agradable y apuntalaban el régimen político decimonónico francés. Es imposible no establecer el paralelismo de esta literatura fisiognómica con la literatura pura, pues ambas podían tener efectos aquietadores y neutralizadores de la experiencia.

En efecto, mientras las fisiognomías entretenían al buen burgués del siglo XIX y lo retraían a la vida privada y a la búsqueda de la ganancia, la literatura pura era propicia para los regímenes totalitarios del siglo XX (como el fascismo y el estalinismo que estetizaban la política) y le cantaba loas a "la belleza de la tanqueta" y a las ráfagas de la metralleta homicida. Así, frente a un Marx que censura la base lumpenpolítica de Bonaparte y una literatura fisiognómica autocomplaciente o una estética del arte puro socialmente incontaminado, la poesía baudelairiana destacaba por sus pretensiones para configurar ámbitos discordantes e introducir *shocks* en la experiencia estandarizada. Aparece el cadáver, la prostituta, el viejo decrepito, la mulata, el vampiro, todo aquello que el orden, el progreso y la racionalidad pretendían ocultar, rechazar y olvidar. Esta

53. Se podrá argumentar que ese paralelismo responde a un cierto aire de época, pues Marx y Baudelaire eran contemporáneos (tres años separa las fechas de su nacimiento, Baudelaire: 1818-1883; y Marx: 1821-1867). Con estrategias discursivas distintas y objetivos diversos, pero en el fondo obedecen a una misma actitud crítica y liberadora. ¿Es posible pensar que algún día cruzaron sus miradas en el París del siglo XIX en las ocasiones cuando Marx estuvo en esa ciudad (1843, 1849, etcétera)?

54. Karl Marx, *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, México, Grijalbo, 1974, p. 87.

política-estética disruptiva e inquietante que Benjamin cifra en la poesía de Baudelaire, tiene su expresión nítida en la "táctica metodológica" que plantea para la labor del historiador materialista en el *Libro de los pasajes*:

> Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos «terrenos» según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte «fructífera», «preñada de futuro», «viva», «positiva» de esa época, y del otro la inútil, atrasada y muerta. Incluso únicamente podrá perfilarse con claridad el contorno de esa parte positiva si se la contrasta con la negativa. Pero toda negación, por otro parte, vale sólo como fondo para perfilar lo vivo, lo positivo. De ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esa parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión […] salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado.[55]

De esta forma, el poeta materialista podía entenderse como el doble del historiador materialista. Si Baudelaire incorpora en su poesía a los olvidados, marginados, rechazados y humillados por la sociedad y el discurso del progreso social, y, de esa forma, en su negatividad rescata la parte positiva, viva y preñada de consecuencias políticas, Benjamin extiende el procedimiento interruptor, crítico y disruptivo, a la historia y sus separaciones, divisiones, cortes y edificación de huecos monumentos.[56] Peinar la historia a contrapelo significara hacer aparecer a esos tipos sociales que la sociedad se niega a reconocer y quebrar la homogeneidad política y social promovida por el progreso. Aquí es donde la concentración semántica de la historia y la política, expresada en el aforismo bejaminiano de "la política obtienen el primado sobre la historia"[57] y despliega toda su fuerza conceptual y programática. Porque al interpretar la poesía de Baudelaire desde una filosofía materialista de la historia que se opone a la estética fisiognómica y a la estética del arte puro, posibilitaba abrir coyunturas políticas para interrumpir el historicismo de una política estandarizada, homogénea y operada por el demoliberalismo que se incrusta con el empobrecimiento de la experiencia política y los despliegues ocultadores de lo que se considera como "inútil, atrasado y muerto".

Conviene insistir en que Benjamin no se limita a establecer los paralelismos entre mercado y poesía, comerciante y escritor, mercancía y poema,[58] sino que sostiene que Baudelaire desarrolló una actitud disolvente usando sus poemas como cargas expansivas que se colocaban dentro de los aquietados fenómenos de la experiencia moderna. La alegoría –es conocido– relaciona dos planos de la realidad: el literal y el sugerido, el cual desplaza al primero. Sólo que en Baudelaire la alegoría no tenía únicamente la función de desplazar la representación de un objeto hacia una cosa o idea abstracta, sino de separar, quebrar y arrancar la habitualidad adormecida de la experiencia.[59] Los poemas de Baudelaire en los que recupera imágenes urbanas de mujeres desnudas que se trasmutan en carcasas engusanadas y fétidas, fungirán como potenciales medios inquietadores e interruptores de los discursos higienetistas y del orden y progreso. Según afirma Benjamin en *El París del Segundo Imperio*, es a través de esta semántica *jacobina* prohijada en *Las flores del mal* y que incluso en 1857 se consideraba innoble para el lenguaje

55. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 461.

56. Para calibrar la relación interna entre los ensayos sobre Baudelaire y el *Libro de los pasajes* habría que recordar que los trabajos sobre el primero eran el modelo en miniatura de lo que pretendía realizar en el segundo. Ver Walter Benjamin y Gershom Scholem, *Correspondencia. 1933-1940*, Madrid, Trotta, 2011.

57. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.*, p. 394

58. Rolf Tiedemann, "Baudelaire, un testigo en contra de la clase burguesa", *op. cit.*

59. Walter Benjamin, "Parque central", *op. cit.*, p. 273.

poético,[60] como Baudelaire logra cierta efectividad y salva al poema de su devaluación mercantil, al tiempo que cumplía una función crítica alegorizante. Frente a la fantasmagoría que introducía el mundo de las mercancías, el poema alegórico funcionaba como un contrapunto crítico y develador; por ello, cumplía la función de desestabilizar las "creaciones armónicas",[61] los ordenes creados, la creencia en el progreso y el mundo de las mercancías, con su recubrimiento de terciopelo y su publicidad consumista, para volver a situar lo finito del hombre, hacer posible la experiencia y recuperar ese pasado "inútil, atrasado y muerto" por el optimismo del progreso.[62] En este sentido, el poema baudeleriano era el dispositivo interruptor (para usar una expresión foucaultiana) de la apacible fantasmagoría del mundo moderno.

PUERTA(S) DE SALIDA

La crisis del arte y, en el fondo, de la experiencia moderna que Benjamin supo captar a través de la poesía de Baudelaire parece ser de largo alcance y no tener fin. Con todo y la admiración de Benjamin por Baudelaire, es difícil no incluirlo en su tembloroso epitafio de la tesis VII de *Sobre el concepto de historia*: "No hay documento de cultura que no lo sea al mismo tiempo de la barbarie".[63] Porque si Baudelaire es un poeta clave para la constitución de la estética moderna, su obra también avista las barbaries del siglo XX con sus cadáveres engusanados, sus viejos decrépitos y sus prostitutas sifilíticas, imágenes que bien podrían leerse como "índices secretos" de un lento despertar histórico.

60. Walter Benjamin, "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo", *op. cit.*, p. 200.
61. Walter Benjamin, "Parque central", *op. cit.*, p. 278.
62. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.*, p. 461.
63. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en, *Obras,* libro I, vol. 2, Madrid, 2008.

El permanente repliegue del arte puro a una "torre de marfil", la difusión del arte reproductivo por la universalización de la técnica, la vacuidad del "arte conceptual", los espasmos frívolos del "performance artístico", la homogeneización de los talentos y la poderosa "reflexividad" del capitalismo, han terminado por disolver *cierta* capacidad del arte para repolitizar positivamente la experiencia y erosionar las formas que lo agotan. Más aún, todas esas expresiones tienden a fortalecer la imagen de un arte trivial, dócil y neutralizado como espectáculo y mercancía. Aquí hemos argumentado que, según la interpretación de Benjamin, la respuesta de Baudelaire a este problema se expresó en un doble movimiento: introducir en la poesía elementos inquietadores y usar los poemas como cargas expansivas para interrumpir la linealidad de la experiencia y liberarla. Lo que en Baudelaire era una propuesta estética con consecuencias políticas, el capitalismo reflexivo ha transformado lo extraordinario en ordinario, lo perturbador en espectáculo, lo fragmentado en *superzoom* cinematográfico y el olvido en "nubes de memoria" ciberespaciales.

En medio de esa *reflexividad* de la ultramodernidad y de su reformismo político (como astuto operario que engulle a sus enemigos y los torna mansos aliados), el arte no parece contar ya con los medios estéticos y técnicos para introducir dispositivos inquietadores, interruptores y formas de pasar el "peine a contrapelo" a las prácticas encubridoras y neutralizadoras de la política. Porque tan pronto el arte muestra formas críticas, el capitalismo lo recubre con el velo encantador de la mercancía y trasforma el disenso en una deriva del dialogismo y el entretenimiento *interactivo*. Así, *hackear* una cuenta o servidor en internet parece dispensarnos del radical *hackeo* de la experiencia, de la misma manera que el juego etéreo y alegre del ratón Mickey, del que hablaba Benjamin, pretende eximir de cualquier responsabilidad. Con todo, la "organización del pesimismo" significa que en los umbrales de esas políticas de expro-

piación, control y homogeneización, es posible encontrar un *resto sin sumar*, otro fragmento, un desecho, un cuerpo o algún cadáver que posibilite desbloquear la experiencia política estandarizadora en las sociedades contemporáneas.

Cualquier forma que adopte esa política, en el supuesto de que aún tenga sentido la politización de la estética,[64] deberá expresarse tanto como una política-estética *negativa*, pues interrumpe los discursos y prácticas pauperizadora de la experiencia, como una *positiva*, que posibilite liberar zonas enclaustradas, neutralizadas, acalladas e ignoradas. Lo que está aún por pensarse –repensarse– es qué formas estéticas específicas e históricamente viables deba tener este *otro* fragmento para contrapuntear la reflexividad capitalista y su horma política (la democracia liberal-parlamentaria). Pero la mirada metodológica benjaminiana que enfatiza ese *resto* que nunca suma, que queda oculto, sacrificado, olvidado e ignorado por las prácticas homogeneizantes, es lo que puede *bosquejar* el recorrido de una nueva praxis política. Entonces, el punto será observar atentamente que después del gran festín de los dioses mundanos de este nuevo milenio, las migajas –retomando una plástica expresión de Francisco Naishtat– no son el alimento para los pobres, sino el llamado a la resistencia.

64. Peter Fenves, "¿Existe una respuesta a la estetización de la política?", en, *Walter Benjamin: culturas de la imagen,* Alejandra Uslenghi y Silvia Villegas (trads.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor, "Miscelánea", *Obras completas,* vol. 1, Madrid, Akal, 2010.

Agamben, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

Arendt, Hannah, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Madrid, Gedisa, 2001.

Baltar, Ernesto, "Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire", en *A Parte Rei. Revista de Filosofía,* núm. 46, 2006, disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es//~cmunoz11/baltar46.pdf>.

Baudelaire, Charles, *Écrits sur l'art*, París, Librairie Générale Françoise, 1999.

_________, *Las flores del mal,* Antonio Martínez Sarrión (trad.), Madrid, Alianza, 2011.

_________, *Les Fleurs du Mal*, París, Librio, 1999.

Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1993.

Benjamin, Walter, *Archivos Walter Benjamin. Fotografías, textos y dibujos*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010.

_________, "Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens*", en *Obras*, libro IV, vol. 1, Madrid, Abada, 2010.

_________, "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo", en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Adaba, 2008.

_________, "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov", en *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid, Abada, 2009.

_________, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2008.

_________, "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Obras*, libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2007.

_________, "Experiencia y pobreza", en *Obras*, libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2007.

_________, "Karl Krauss", en *Obras*, libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2007.

_________, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Adaba, 2008.

_________, *Libro de los pasajes,* Madrid, Akal, 2009.

———, "Notas sobre los *Cuadros parisino* de Baudelaire", en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2008.

———, "Parque central", en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2008.

———, "Sobre algunos motivos en Baudelaire" en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2008.

———, "Sobre el concepto de historia", en *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, 2008.

———, *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940,* Chicago, Universidad de Chicago, 1994.

——— y Gershom Scholem, *Correspondencia. 1933-1940*, Madrid, Trotta, 2011.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Antonio Machado, 2001.

Cohen, Esther, "Baudelaire y Benjamin: la musa enferma y la pérdida del aura", en *Acta Poética*, vol. 29, núm. 2, 2008, pp. 71-84.

Cumsille, Kamal, "Shock y estado de excepción: arte y política moderna, Baudelaire y Benjamin", en *A Parte Rei. Revista de Filosofía,* núm. 51, 2007, disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es//~cmunoz11/baltar46.pdf>.

Eagleton, Terry, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998.

Fenves, Peter, "¿Existe una respuesta a la estetización de la política?", en *Walter Benjamin: culturas de la imagen,* Alejandra Uslenghi y Silvia Villegas (trads.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

Hobsbawm, Eric, *La era del capital: 1848-1875*, Buenos Aires, Crítica, 2010.

Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura sobre el concepto de historia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2012.

Lyons, artin., "Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros", en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, México, Taurus, 2006.

Marx, Karl, *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, México, Grijalbo, 1974.

——— *La contribución a la crítica de la economía política*, México, Siglo XXI, 2000.

——— y Friedrich Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, Moscú, Progreso, 1990.

Porché, Françoise, *Baudelaire. La biografía*, Buenos Aires, Taurus, 1997.

Quijano, Daniel, "Causas y consecuencias de los *Grands Travaux* de Hausmann en París", en *Clío*, núm. 37, disponible en: <http://clio.rediris.es>.

Raddi Uchôa, Fabio, "El concepto benjaminiano de imagen dialéctica y el San Pablo cinematográfico de *A Margem*", en Ralph Buchenhorst y Miguel Vedda, *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*, Buenos Aires, Editorial Gorla, 2007.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1983.

Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, París, Gallimard, 2004.

Schiffer, Daniel Salvatore, *Filosofía del dandismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.

Seligmann-Silva, Márcio, "Cuando la teoría reencuentra el campo visual. Los pasajes de Walter Benjamin", en Miguel Vedda, *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Herramientas, 2008.

Sonam, Singh, "Baudelaire without Benjamin: Contingency, History, Modernity", en *Comparative Literature*, vol. 64, núm. 4, 2012, pp. 407-428.

Tackels, Bruno, *Walter Benjamin*, Valencia, Universidad de Valencia, 2012.

Tiedemann, Rolf, "Baudelaire, un testigo en contra de la clase burguesa", en *Walter Benjamin. El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

Wheen, Francis, *La historia de* El capital *de Karl Marx*, México, Debate, 2008.

Wismann, Heinz (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, París, Cerf, 2007.

Witte, Bend, *Walter Benjamin. Una biografía*, Buenos Aires, AMIA, 1997.

Wizisla, Erdmut, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

LA AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO DE EXPERIENCIA EN BENJAMIN: DE KANT AL SURREALISMO

FLORENCIA ABADI

INTRODUCCIÓN

En 1917 Walter Benjamin escribió "Sobre el programa de la filosofía venidera", donde realiza una crítica radical al concepto kantiano de experiencia. Éste recibe diversas caracterizaciones –todas negativas– a lo largo del texto: experiencia "de grado inferior" o "de grado cero", experiencia "desnuda", "primitiva", "de peso metafísico bajo", con un "mínimo de significado", "superficial". La impugnación de ese concepto de experiencia aparece estrechamente ligada con la centralidad del sujeto en la teoría del conocimiento de Kant. Como "programa" para la filosofía por venir, Benjamin propone *ampliar* dicha noción, de modo que abarque no sólo la ciencia físico-matemática, sino también otros ámbitos, especialmente la religión. Sin embargo, no continúa ocupándose de este problema en los años siguientes. Desde 1918 hasta mediados de la década de 1920 se dedica, principalmente, a elaborar una fundamentación de la crítica de arte, que no incluye en absoluto el concepto de experiencia. Será recién, bajo el influjo del surrealismo, que podemos encontrar algunos pasos en aquella dirección. En efecto, el surrealismo ofrece a Benjamin elementos para desarrollar tal ampliación del concepto de experiencia, y lo hace precisamente a partir de una transformación de la idea de sujeto. Ésta es caracterizada por Benjamin como un "aflojamiento del yo" [*Lockerung des Ich*]. En esta clave, nos proponemos realizar una lectura de "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", de 1929, y también de "*Traumkitsch*. Glosa sobre el surrealismo", de 1925. Sostenemos que estos textos deben leerse como respuesta a las exigencias del *Pro-*

grama, en el que el planteo teórico denuncia un saqueo de la experiencia por parte de la Ilustración, en contraste con una destrucción o empobrecimiento de la experiencia en relación con la Primera Guerra o con los *shocks* de la gran ciudad, como ocurre por ejemplo en "El narrador" (1932-1933), en "Experiencia y pobreza" (1933), y otros. Mostramos que los vínculos conceptuales que Benjamin realiza a partir del surrealismo –entre cuerpo, inervación, ebriedad, sueño, despertar, iluminación profana– permiten observar no sólo una recusación implícita de la noción de experiencia de Kant, sino también de su idea de libertad (e incluso de contemplación estética). Nuestro recorrido sigue los siguientes pasos: *a)* una exposición de la crítica al concepto kantiano de experiencia y su relación con la función del sujeto, y *b)* un análisis de los textos mencionados en torno al surrealismo como respuesta a aquel problema. Asimismo, señalamos discontinuidades entre ambos planteos, que responden a transformaciones del pensamiento de Benjamin en el tiempo transcurrido –especialmente, el cambio de un concepto de conocimiento vinculado con la religión a uno vinculado con la acción política–.

LA CRÍTICA A LAS NOCIONES KANTIANAS DE EXPERIENCIA Y DE SUJETO

Benjamin inicia la redacción del *Programa* a la edad de 25 años, mientras se debate en torno al tema de su tesis doctoral. Por esa época, planifica escribir su disertación sobre la filosofía kantiana. Insiste en que la filosofía debe continuar el camino de la crítica kantiana del conocimiento, precisamente en la medida en que considera que Kant, junto con Platón, ha sido el único filósofo que se ha ocupado del problema de la justificación del conocimiento.[1] Sin embargo, a esta declaración sigue una serie de críticas a la teoría del conocimiento kantiano, especialmente una recusación de su concepto de experiencia y de la centralidad que otorga al sujeto en el proceso cognoscitivo. El ejercicio que Benjamin propone es, entonces, evaluar qué elementos del pensamiento kantiano deberían preservarse, cuáles transformarse, y cuáles rechazarse, en pos de la construcción de la filosofía venidera. El término *programa* se opone al de *dogma*:[2] se trata de repensar la filosofía kantiana en el marco de un nuevo contexto, no de afirmarla como credo.

Al comienzo de su exposición, Benjamin establece que el problema de toda teoría del conocimiento supone dos cuestiones: *a)* la certeza del conocimiento, que es lo permanente, ya que hace referencia a su validez intemporal, y *b)* la dignidad de la experiencia, que es pasajera, temporal. La primera se desarrolla exitosamente en la obra de Kant, mientras que la segunda fracasa. El criterio de la certeza es definido como "la unidad sistemática o la verdad".[3] Benjamin considera que si bien Kant consigue realizar un admirable sistema de justificación de la validez del conocimiento, no incorpora la temporalidad de la experiencia, y, en definitiva, su concepto de experiencia, y con ello de realidad, resulta estéril para la filosofía venidera.

Hemos mencionado las diversas caracterizaciones negativas que recibe el concepto de experiencia en el texto: experiencia

1. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* vol. 1, núm. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991,p. 157. En el intercambio epistolar de fines de 1917 con Gershom Scholem aparecen varias afirmaciones en la misma dirección, *cf.* Walter Benjamin, *Briefe,* Theodor W.Adorno y Gershom Scholem (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1966.
2. Benjamin contrapone estos dos términos en una carta a Ludwig Strauss de 1912, al referirse al modo en el que se leía a Hegel en el círculo liderado por Gustav Wyneken: "Als Programm, nicht als Dogma!". Veáse Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe,* Christoph Gödde y Henri Lonitz (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1995-200, p. 70.
3. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe,* p. 158.

"de grado inferior" o "de grado cero", "de peso metafísico bajo", "superficial", etcétera. El único significado que habría podido conservar sería, precisamente, la certeza. En tanto "visión del mundo" [*Weltanschauung*], la experiencia kantiana estuvo limitada sobre todo por razones históricas, ya que no habría podido escapar a las carencias de la Ilustración. Según Benjamin, la concepción ilustrada de la experiencia, cuyos rasgos principales comparte con la modernidad en general, presenta la experiencia como carente de contenido: "La Ilustración no reconocía autoridades; pero no en el sentido de tener que subordinarse a ellas sin crítica, sino en tanto que fuerzas espirituales [*geistige Mächte*] que pudieran dar a la experiencia un gran contenido"; en ello consiste la "ceguera religiosa e histórica de la Ilustración".[4] Lo religioso se constituye entonces en cifra de aquel contenido ausente en el concepto moderno de experiencia. En ese sentido, Benjamin considera fundamental *ampliar* la noción de experiencia, de modo que pueda abarcar la religión.

Para apoyar esta interpretación de Kant y de su concepto de experiencia, Benjamin se basa en los *Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia* (1783), escritos con el objetivo de hacer más comprensibles las tesis formuladas en la *Crítica de la razón pura* (cuya dificultad parecía haber condenado la obra al silencio). Benjamin sostiene que allí Kant busca extraer los principios de la experiencia de la ciencia físico-matemática, en detrimento de la riqueza de su concepto de experiencia, y por tanto de una verdadera metafísica. Sin embargo, a su vez considera que en la *Crítica de la razón pura* no se produce una efectiva identificación de los objetos de las ciencias con el concepto de experiencia. En esta dirección, afirma que los neokantianos condujeron la interpretación de Kant en el sentido de una tal identificación, es decir, resolvieron la ambivalencia kantiana de un modo contrario a las pretensiones benjaminianas.

El concepto de experiencia implica una cuestión de gran alcance: un posicionamiento frente a la metafísica. Tal como se colige de este programa, una experiencia de grado inferior implica una realidad [*Wirklichkeit*] de grado inferior. Pero Benjamin cree que, en aquellas tensiones inherentes al sistema kantiano, puede rescatarse una potencia metafísica que ha quedado coartada por algunos supuestos de su teoría del conocimiento, precisamente de carácter metafísico, pero estériles. Benjamin vacila –"Kant no discutió nunca la posibilidad de la metafísica"–[5] y remite a parágrafos de la *Kritik der Reinen Vernunft* en que se abre, según él, la posibilidad de una "metafísica de la naturaleza".[6] Pero ciertos *elementos metafísicos primitivos*, rudimentarios, que se introducen en la teoría del conocimiento hacen de ésta una mitología carente de profundidad. Estos elementos son: *a)* "la concepción [...] del conocimiento como una relación entre ciertos sujetos y objetos, o entre un cierto sujeto y

4. *Ibid.*, pp. 158-159. Salvo ligeras modificaciones, para las citas de este escrito seguimos la traducción que hace Jorge Navarro Pérez de Walter Benjamin en *Obras*, libro ii, vol. 1, Madrid, Abada, 2007, pp. 162-175.

5. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, op. cit.*, p. 160.

6. Immanuel Kant, *Kritik der Reinen Vernunft,* A 841/ B 869. Esta cuestión, que aquí aparece apenas esbozada, encuentra un desarrollo más profundo en un fragmento escrito por Benjamin también en 1917, meses antes del Programa, editado bajo el título "Sobre la percepción" *[Über die Wahrnehmung]*. Ahí afirma que la célebre oposición de Kant a la metafísica, que lo conduce a afirmar una dependencia de las categorías respecto de las intuiciones sensibles para el conocimiento de la naturaleza, no impide a Kant rescatar un sentido válido de la metafísica: el de una metafísica de la naturaleza como constitución apriorística de sus objetos [Naturdinge]. En consonancia con lo que afirma en el *Programa*, Benjamin sostiene aquí que "es posible preservar las más elevadas condiciones del conocimiento que ha ofrecido Kant y rechazar sin embargo su interpretación gnoseológica de la estructura del conocimiento de la naturaleza o la de la experiencia". Véase Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, libro VI, *op. cit.*, p. 33.

un objeto", y *b)* "la relación […] entre el conocimiento y la experiencia con la conciencia empírica del hombre".[7] Aquello que aún resta como tarea consiste en eliminar el carácter subjetivo de la conciencia conocedora. La eliminación del carácter objetivo de la cosa en sí estaría ya consumada por Kant y los neokantianos de Marburgo. Pero el sujeto ha permanecido, perturbando así una concepción auténtica del conocimiento. En la teoría del conocimiento de Kant operaría "aún sublimada" la idea de un "yo individual corporal-espiritual que recibe las sensaciones mediante los sentidos y forma sus representaciones a partir de esa base".[8] Y esto a pesar del carácter trascendental del sujeto. Según Benjamin, esa trascendentalidad debe desembarazarse de todas las "vestiduras del sujeto".

Eliminando estos elementos, surgiría un nuevo concepto de experiencia y una nueva visión del mundo, cuyo marco debe ser, a pesar de las críticas, el sistema kantiano:

> De este modo, queda planteada la principal exigencia a la filosofía del presente […] acometer, *bajo la típica que se corresponde al pensamiento kantiano, la fundamentación epistemológica de un concepto superior de la experiencia.* Y el tema de la filosofía que se espera consistirá en mostrar en el sistema kantiano una típica que se halle en condiciones de hacer justicia a una experiencia superior.[9]

La típica del sistema de Kant comprende los conceptos del entendimiento, las ideas de la razón y el principio de finalidad de la facultad de juzgar, capaz de conciliar las esferas de lo fenoménico y lo nouménico, de la naturaleza y la libertad. El neokantismo de Marburgo, afirma Benjamin, ya ha dado un paso en la dirección deseada: ha eliminado la diferencia entre intuición y entendimiento (que es un rudimento metafísico) e incluso toda la doctrina de las

7. *Ibid.*, p. 161.
8. *Ibid.*, p 161..
9. *Idem.* (Las cursivas son mías).

facultades. Es decir, ha contribuido a la transformación del concepto de conocimiento, pero sin ampliar el de experiencia.

Benjamin introduce un tercer elemento fundamental que debe reelaborarse de la tradición kantiana (además del sujeto y la experiencia): el lenguaje. En ese sentido, no es llamativa la referencia a Johann Georg Hamann, cuyas críticas a Kant, respecto al olvido de la dimensión del lenguaje, reivindica.[10] Como señala Gary Smith, "Benjamin revive el desacuerdo de Hamann con la epistemología de Kant y lo emplea, *mutatis mutandis*, contra la crítica del conocimiento neokantiana";[11] es decir, Benjamin no repite a Hamann contra Kant, sino que está discutiendo con los neokantianos (especialmente con Hermann Cohen) el camino que debe tomar la *transformación* de Kant. Benjamin juzgaba que la filosofía del lenguaje era indisociable de las especulaciones sobre el conocimiento. En el ámbito del lenguaje encuentra la ansiada "neutralidad" [*Neutralität*] respecto de esa dicotomía entre sujeto y objeto, capaz de fundar un conocimiento *autónomo*. La concepción del lenguaje que permite tal cosa no se desarrolla en el *Programa*, pero se encontraba ya esbozada en "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje del hombre" (1916): allí el lenguaje consiste en el *Medium* (ámbito) del conocimiento, no en un instrumento de comunicación del sujeto. Y según afirma en un fragmento próximo, la filosofía es "experiencia absoluta deducida de manera sistemático-simbólica como lenguaje".[12] Esta relación del lenguaje con la experiencia desplaza la conciencia empírica como fundamento del conocimiento.

La crítica a la conciencia empírica presenta un rasgo particularmente sugerente en relación con nuestro recorrido hacia el su-

10. *Ibid.*, p. 168.
11. Gary Smith, "Thinking through Benjamin: An Introductory Essay", en *Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History,* Chicago, University of Chicago Press, 1989, p.17.
12. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro VI, *op. cit.*, p. 37.

rrealismo: la recusación de ésta a partir del mito y la locura. En un pasaje muy elocuente, Benjamin afirma que la representación del conocimiento, vinculada a un yo individual que recibe las sensaciones mediante los sentidos, y, a partir de allí, forma sus representaciones:

> […] es pura mitología y, en lo que hace a su verdad, vale tanto como cualquier otra mitología epistemológica [*Erkenntnismythologie*]. Sabemos que los pueblos primitivos de la denominada etapa preanimista se identificaban con animales y plantas sagrados, y se denominaban como ellos; sabemos bien que hay locos que se identifican parcialmente con los objetos de su percepción y que por tanto dejan de ser en su respecto 'ob-jecta', algo colocado enfrente; sabemos de enfermos que no relacionan las sensaciones producidas por sus propios cuerpos consigo mismos, sino que las refieren a otras entidades, y de videntes que afirman recibir las percepciones de los otros como si fueran suyas. La concepción habitual que se practica del conocimiento sensorial (y espiritual), tanto en nuestra época como en las épocas kantiana y prekantiana, es pura mitología tanto como las mencionadas.[13]

Así como la mitología expresa aquí el aspecto fabulesco, el cotejo con la locura denuncia el carácter "enfermo" de estas concepciones: la conciencia empírica conocedora es para Benjamin una especie de la conciencia demente, alienada. Gershom Scholem menciona que Benjamin coleccionaba libros sobre enfermedades mentales, en los que encontraba "material para las más profundas consideraciones sobre la arquitectura de los sistemas en general y la naturaleza de la asociación, en la que el pensamiento y la fantasía se relacionaban entre sí de la misma manera que la salud mental y la enfermedad".[14] En este sentido, el pasaje citado no debería interpretarse como un rechazo de la fantasía o incluso de la alucinación. Éstas son consideradas, en cambio, como productivas para pensar la noción de experiencia que debe construirse. Relata Scholem: "Ya en Suiza […] me habló de la ampliación de la experiencia humana a través de las alucinaciones, cuyo contenido, en cualquier caso, no podría ser aprehendido mediante el término 'ilusión'".[15] El término "ilusión" [*Schein*] alude probablemente a la dialéctica trascendental de Kant, y su recusación a un supuesto reduccionista en su base. En este contexto, se entiende la aclaración de Scholem de que el uso del *hashish* por parte de Benjamin no se explica por una afición a los narcóticos. En el *Programa*, Benjamin afirma que existen "gradaciones" en la conciencia, y exige un criterio para determinar la diferencia de valor entre sus diferentes tipos: "delimitar el criterio verdadero de la diferencia de valor entre diversas clases de conciencia constituirá sin duda una de las tareas más altas de la filosofía venidera".[16] En esta dirección analizamos aquí el enriquecimiento del concepto de experiencia a partir de la aproximación al movimiento surrealista y a sus nociones de *ebriedad* y de *sueño*, en clara sintonía con una reivindicación del ámbito imaginario o alucinatorio de la fantasía. La cuestión del mito, cuya importancia filosófica descubre Benjamin por esos años, será también decisiva en su interés por el movimiento surrealista.[17]

13. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 1, *op. cit.,* pp. 161-162.

14. Gershom Scholem, *Walter Benjamin y su ángel,* Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati (trads.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2003, p. 12.

15. Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad,* J. F. Yvars y Vicente Jarque (trads.), Barcelona, Península, 1987, p. 71.

16. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 1, *op. cit.,* p. 162.

17. Específicamente entre los años 1915 y 1917, cuando Benjamin realiza sus estudios en Múnich, donde cursa un seminario privado sobre mitología comparada y etnología precolombina con el profesor Walter Lehmann. Sobre la cuestión del mito en la obra de Benjamin, que la atraviesa con diversas modulaciones; véase Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos,* Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1986.

Para terminar, cabe hacer algunas aclaraciones respecto alsignificado de la esfera religiosa. El "Apéndice" del *Programa*, escrito en marzo de 1918 (unos cuatro meses después que la parte principal del escrito), se propone esclarecer precisamente el papel de esta esfera y su relación con la filosofía. La metafísica legítima vincula, según Benjamin, la totalidad de la experiencia con el concepto de *Dios*.[18] A menudo se ha señalado la exigencia de Benjamin de incluir la experiencia religiosa en la esfera del conocimiento; menos se ha destacado que tal inclusión refiere a una relación auténtica entre la filosofía y la *teoría* de la religión (no la religión en sí). La filosofía, hemos visto, refiere siempre al conocimiento: "[t]oda la filosofía se divide en teoría del conocimiento y metafísica, o, expresado en términos kantianos, en una parte crítica y una parte dogmática".[19] Pero –Benjamin aclara– la crítica está *virtualmente* contenida en la metafísica. En sentido estricto, no hay un límite real entre filosofía y ciencia. Hacia el final del *Programa* afirma: "la experiencia es la multiplicidad continua y unitaria del conocimiento".[20]

El balance, en conclusión, es el siguiente: de la filosofía de Kant debe rechazarse la noción de sujeto en el ámbito del conocimiento; debe conservarse "la tricotomía del sistema kantiano",[21] junto al legado más importante: un sistema que aborda el problema de la justificación del conocimiento, mediante ideas capaces de simbolizar la unidad sistemática de la esfera cognoscitiva. Finalmente, debe modificarse el concepto de experiencia, y por tanto el de metafísica, para ponerlo en relación con su teoría del conocimiento (la tabla de categorías debe ser revisada por completo, y puesta en relación con una reflexión sobre su carácter lingüístico).

18. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 164.
19. *Ibid.*, p. 169.
20. *Ibid.*, p. 168.
21. *Ibid.*, p.165.

El "espacio del cuerpo y de la imagen": el surrealismo y la ampliación de la experiencia

Luego de escribir el *Programa*, Benjamin dedica la mayor parte de su energía a llevar a cabo una fundamentación de la crítica de arte como esfera de conocimiento.[22] La cuestión de la ampliación de la experiencia queda entonces en suspenso: Benjamin sigue pensando la cuestión del lenguaje a partir del Romanticismo, sigue ejerciendo una dura crítica a la intencionalidad del sujeto en todos sus escritos –especialmente en el prefacio al libro sobre el *Trauerspiel*–, pero no está vinculada con la necesidad de ampliar el concepto de experiencia. No fue sino hasta 1929, en el ensayo sobre el surrealismo –y luego del "giro" que implica en su producción *Calle de dirección única* (1928)– cuando retorna, al menos tangencialmente, a esa cuestión.

El surrealismo no es concebido aquí como un movimiento artístico. Se trata, en realidad, según sus propias pretensiones, de impulsar la ampliación de la experiencia en todo aquello que involucra la relación del hombre con el mundo. Una vez más, la posibilidad de producir tal transformación está vinculada con la erradicación de la conciencia empírica individual y con una reflexión sobre las diversas "gradaciones" al interior de la conciencia. En este sentido, será la embriaguez [*Rausch*] surrealista aquélla que permita la disolución del sujeto individual y la adquisición de una auténtica experiencia:

> [...] *este aflojamiento del yo en la embriaguez es*, al mismo tiempo, *la experiencia viva y tan fecunda* que hizo salir a estas personas [los surrealistas]

22. En 1918 entrega a la Universidad de Berna su tesis doctoral, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*; y, luego, durante la primera mitad de la década del veinte, escribe *Las afinidades electivas de Goethe* y *El origen del drama barroco alemán,* en que continúa con la construcción de una teoría de la crítica de arte.

del hechizo de la embriaguez en cuanto tal. No es éste sin duda el lugar para describir la experiencia de los surrealistas en todo su alcance. Pero quien ha comprendido que los textos adscritos a este círculo no son literatura, sino otras cosas (manifestación, consigna, documento, *bluff*, o, si se quiere, falsificación), también ha comprendido que *aquí se habla literalmente de experiencias*, y no de teorías; y mucho menos aún, de fantasmas.[23]

La combinación surrealista de lo onírico, lo mágico, lo maravilloso, la telepatía, la hipnosis, y, en general, la experimentación con los estados alterados de la conciencia –conducida con una actitud cognoscitiva, dialéctica, y no con aquella que permanece en el "hechizo de la embriaguez"– habría contribuido a desarrollar una experiencia capaz de "aflojar" la individualidad del yo y romper los límites de lo conocido. El método surrealista del automatismo en la escritura, que recogía en parte las prácticas espiritistas, encontraba su sentido aún menos en la relación con un más allá (los "fantasmas") que en la posibilidad de expresar lo inconsciente, cuyo médium sería este proceso. La dialéctica de la embriaguez se constituye entonces en el centro neurálgico de una experiencia enriquecida. La ebriedad tiene la capacidad de colaborar en un proceso que conduzca a la organización, así como el sueño puede promover el despertar revolucionario: el sueño y las drogas son sólo una parte de este planteo. El objetivo último es ampliar el conocimiento con el material extraído al inconsciente.

En contraste con el *Programa*, en el que la ampliación de la experiencia implicaba la incorporación de la esfera religiosa al conocimiento, aquí se habla de "iluminación profana" [*profane Erleuchtung*]. La iluminación profana, de inspiración *materialista* y *antropológica*, se presenta como una superación de la "iluminación religiosa": ya no

23. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p.297. (Las cursivas son mías).

se trata de la inclusión de la esfera religiosa en el conocimiento, sino, en realidad, de vincular conocimiento y política. El conocimiento auténtico debe transformase en acción, una acción enraizada en el *cuerpo*.

En este sentido, Benjamin se refiere al "espacio del cuerpo y de la imagen" [*ein Leib- und Bildraum*]. Esta noción constituye el origen de la reflexión benjaminiana sobre la imagen; la fórmula "imagen dialéctica" todavía no ha aparecido y las características asignadas a la imagen se asocian al cuerpo con una nitidez mucho mayor que en la producción de la década de los años treinta. No se trata aquí de un contenido latente que se actualiza en el recuerdo, sino de imágenes que descargan sus fuerzas revolucionarias en un *cuerpo colectivo*. Así, en la "iluminación profana", el cuerpo y la imagen se conjugan, y ésta puede superar la escisión entre teoría y praxis: "sólo una vez que el cuerpo y el espacio de la imagen se conjugan en [la iluminación profana] con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en inervación [*Innervation*] corporal colectiva, y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto comunista*".[24]

Benjamin contrapone este "espacio del cuerpo y de la imagen", ligado al surrealismo, a otro tipo particular de imágenes: aquéllas que utiliza la inteligencia burguesa de izquierda en sus programas políticos. Especialmente en dos fragmentos –que citamos a continuación– se evidencia la contraposición mencionada:

¿Pues cuál es el programa de los partidos burgueses? Un primaveral poema malo, atiborrado de comparaciones hasta el punto de reventar. De este modo, en efecto, el socialista ve ese "futuro mejor de nuestros hijos y nietos", en que todos actúen "como si

24. *Ibid.*, p. 310.

fueran ángeles", todos tengan tanto "como si fueran ricos" y todos vivan "como si fueran libres". Pero de ángeles, riqueza y libertad ni rastro. Y es que eso sólo son imágenes. ¿Y cuál será el vasto repertorio de *imágenes* de esos poetas de asamblea socialdemócrata, cuál será su *gradus ad parnassum*? El optimismo. ¡Qué otro en cambio es el aire que se respira en el escrito de Naville [*Le révolution et les intellectuels*], que hace de la "organización del pesimismo" la exigencia del día![25]

Organizar el pesimismo no significa otra cosa que expulsar la metáfora moral de la política y, a su vez, descubrir en el ámbito de la acción política el pleno ámbito de las imágenes [*hundertprozentiges Bildraum*]. Este *ámbito de imágenes* no se puede medir ya contemplativamente.[26]

Para Benjamin, las imágenes que utiliza la burguesía de izquierda carecen de contenido histórico, constituyen un ideal vacío, están allí "delante" para ser meramente contempladas. Aquello que las motiva es el optimismo: una confianza en el futuro de la humanidad. El conocimiento debe desterrar esta imaginería optimista y contemplativa, incapaz de transformarse en acción. Tales imágenes son caracterizadas a partir de la figura retórica de la *comparación*, que dice tomar del tratamiento de Louis Aragon en su *Traité du style*, aparecido inmediatamente antes, en 1928. Aragon contrapone la comparación a la imagen en el contexto del estilo literario; Benjamin se propone ampliar esta distinción al ámbito de la política (cabe señalar que antes de Aragon, André Breton había distinguido entre comparación e imagen en el *Primer manifiesto surrealista*, de 1924).[27] La política en tanto organización del pesimismo se encuentra ligada con un espacio de la imagen que se distingue de la metáfora –la cual posee una comparación tácita–, que arranca a la imagen de la distancia contemplativa y la fusiona con el cuerpo y con la acción. Benjamin se refiere entonces a una imagen "plena", "ciento por ciento" [*hundertprozentig*], perteneciente plenamente al *Bildraum*. El "espacio de la imagen" debe funcionar como "inervación" del cuerpo colectivo: de los estímulos de este tejido nervioso provendría la acción política.

¿Por qué el surrealismo estaría en condiciones de generar este tipo de imágenes, de ampliar la experiencia y el conocimiento de tal modo que éste pueda conducir a la acción política requerida? La insistencia en las imágenes oníricas no promete a primera vista una transición a la vía política. Tanto en este escrito de 1929 como en el breve "*Traumkitsch*. Glosa sobre el surrealismo" (1925), Benjamin distingue la concepción surrealista del sueño de la romántica. Esta contraposición con el Romanticismo otorga a la concepción surrealista las características que permiten responder esa pregunta,

25. *Ibid.*, p. 308. Para las citas de este texto utilizamos la traducción de Jorge Navarro Pérez, en Walter Benjamin, *Obras, op. cit.,* ligeramente modificada cuando lo consideramos apropiado.

26. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 1, *op. cit.,* p. 309.

27. Allí Breton retrotrae esta distinción a Pierre Reverdy, cuyas ideas al respecto cita: "La imagen […] no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más distantes y precisas sean las relaciones entre las dos realidades que se ponen en contacto, más intensa será la imagen y tendrá más fuerza emotiva y realidad poética"; *cf.* André Breton, *Los manifiestos del surrealismo,* Aldo Pellegrini (trad.), Buenos Aires, Nueva Visión,1965, p. 36. A partir de entonces, Breton atribuye a la imagen algunas características que guardan una notable afinidad con el análisis benjaminiano de la imagen: dicha aproximación de elementos lejanos se produce de manera inconsciente, fortuita e involuntaria, y produce una *chispa* que se obtiene "de la diferencia de potencial entre los dos conductores. Cuando esta diferencia es mínima, como pasa en la comparación, la chispa no se produce", *ibid.,* p. 52.

28. Resulta interesante, sin embargo, observar la importancia que el surrealismo, y especialmente Breton, atribuyó al Romanticismo como antecedente directo de sus concepciones. Al respecto, véase *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo,* Michael Löwy, Benito Conchi, Eugenio Castro y Silvia Guiard (trads.), Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2006, pp. 19-34.

precisamente en la medida en que la separa de la noción de *sujeto*.[28] El Romanticismo es vinculado con lo *subjetivo*; en contraste, el surrealismo que sustentaría una visión de lo onírico estrechamente ligada al mundo *objetivo* y material. Benjamin afirma que mientras el Romanticismo concibe el sueño como medio para una investigación del alma humana, el tratamiento surrealista busca "penetrar en el corazón de las cosas obsoletas",[29] de los productos desechados por la técnica, de los vestidos pasados de moda, de lo "anticuado". En el mundo de la técnica, de la reproducción de objetos y de imágenes, el sueño ha dejado de ser la "azul lejanía" de los románticos, y ha devenido una "gris capa de polvo sobre las cosas".[30] Así, Benjamin sugiere que, en contraposición con los románticos, quienes buscaban en el sueño una huida de la realidad, los surrealistas prueban la explosiva fusión entre sueño y realidad. Mientras el Romanticismo subraya lo enigmático, el surrealismo "lo reencuentra en lo cotidiano" mediante una "óptica dialéctica".[31] De allí su rescate de los objetos *kitsch*, concepto definido por Benjamin como "la cara que la cosa ofrece al sueño".[32] Éstos encarnan no sólo el estado de ensueño que define al capitalismo y a sus fuerzas míticas, sino también a la fuente de una energía revolucionaria sepultada entre los desechos de la cultura de masas, y que los define como algo más que falsificaciones de sus correspondientes modelos en la alta cultura. La observación dialéctica tendría entonces la virtud de descubrir, en esos objetos relegados por el avance tecnológico, la fuente de un conocimiento histórico que puede operar como antídoto frente al mito del progreso capitalista.

29. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 2, *op. cit.,*p. 621. Para las citas de este escrito, utilizamos la traducción de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Manantial, 1998.

30. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 2, *op. cit.,*p. 620.

31. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 1, *op. cit.,*p. 307.

32. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 2, *op. cit.,*p. 620.

El énfasis en el carácter profano de este conocimiento y su vinculación con el mundo material y objetivo coloca a este movimiento en condiciones de ampliar la experiencia a la política. La relación del surrealismo con las cosas está en la base de su politización: "pues, hasta que llegaron estos visionarios e intérpretes de signos, aún nadie se había dado cuenta de que la miseria, no sólo la social, sino también la miseria arquitectónica, o la miseria del interior, de las cosas esclavizadas y esclavizantes, se transforman en nihilismo revolucionario".[33]

La miseria material puede ser "inervada" en el *Bildraum* y transformada en acción. La *physis* que se organiza en la técnica, plagada de imágenes, genera una realidad objetiva y política. Benjamin inscribe esta concepción dentro de lo que denomina "materialismo antropológico" –cuya tradición remonta a Johann Peter Hebel, Büchner, Nietzsche y Rimbaud–, en contraste con lo que considera el "materialismo metafísico" –Karl Vogt y Nikolai Bujarin–. Este materialismo, puede adivinarse, no era aquél al que adscribía Adorno, quien le reprocha: "todos los puntos en los que, a pesar de la más fundamental y concreta coincidencia, difiero de usted, pueden agruparse bajo el título de un *materialismo antropológico* al que no puedo adherirme. Parece como si para usted la medida de la concreción fuera el cuerpo humano".[34]

La "iluminación profana", que aquí adquiere el máximo estatuto gnoseológico, percibe el sueño en que están sumidas no sólo las personas, sino, fundamentalmente, las cosas; pues logra acceder a la capa onírica que las envuelve. Si el poeta surrealista Saint-Pol-Roux colocó, como recuerda Benjamin (y antes Breton), mientras dormía un cartel en su puerta que anunciaba: "Le poète travaille".

33. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 2, *op. cit.,* p. 299.

34. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940),* Henri Lonitz (ed.), Madrid, Trotta, 1998, p. 15.

Benjamin buscó llevar esa misma actitud a la filosofía: también el filósofo trabaja mientras duerme, sólo que habrá de continuar su trabajo durante la vigilia, mediante la interpretación de ese material, en el momento en que se "restriega los ojos"; es decir, cuando aún no ha perdido el contacto con el material onírico. Se trata de "un particular entrecruzamiento dialéctico que una mente romántica jamás y en ningún caso podría apropiarse".[35]

En el marco de esta politización, el surrealismo está atravesado por la dialéctica entre *revuelta* y *revolución*, es decir, entre el impulso anarquista de la libertad y la disciplina comunista. Puede señalarse cierta ambivalencia de Benjamin entre el abordaje del surrealismo como síntesis de esa dialéctica y la comprensión de éste solamente a partir del componente anarquista. El objetivo es, según enuncia, "ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio de la revolución".[36] Pero él mismo se pregunta si el empeño surrealista en reconciliar el componente anárquico con el servicio a la revolución puede lograrse con un énfasis tan marcado en el primer elemento; y vacila en otorgar a sus producciones una cabal comprensión dialéctica de la iluminación profana: "esta concreta iluminación profana no siempre ha encontrado al surrealismo a su altura [...] y precisamente los escritos que la proclaman con más fuerza (el incomparable *Paysan de Paris,* de Aragon, y *Nadja,* de Breton) tienen unas carencias muy molestas".[37] Lo que no puede dudarse es que el propio Benjamin apuesta por una combinación de ambos momentos, en que las energías del primero sean dirigidas hacia una "organización" (del pesimismo) en el segundo. Pues atender sólo al impulso de la revuelta significaría "renunciar a la preparación disciplinada de la revolución en beneficio de una mera praxis oscilante entre ejercicio y festejo anticipado".[38] En este sentido, su escrito de 1929, con un claro sesgo anarquista, no debería ser leído unilateralmente a partir de ese elemento. La experiencia radical de la revuelta debe unirse con una de carácter constructivo, incluso dictatorial, orientada hacia la revolución. Las lecturas críticas que ponen el acento en el aspecto destructivo, anarquista, de la propuesta de Benjamin –por ejemplo la de Michael Löwy–[39] relegan este aspecto de sus reflexiones en torno a la acción política.

Cabe agregar que la reflexión sobre la idea de libertad de los surrealistas responde también a las exigencias del *Programa*, en el que se afirmaba que la transformación del concepto de experiencia acarrea modificaciones en el ámbito moral:

> Pero también aquí debemos subrayar que todo el conjunto de la ética no puede reducirse al concepto de moralidad que tienen la Ilustración, Kant y los kantianos, así como el conjunto de la metafísica tampoco se reduce en absoluto a lo que ellos llaman experiencia. Por eso, con un nuevo concepto de conocimiento se transformará decisivamente no sólo el concepto de experiencia, sino también el de libertad.[40]

Al comienzo del escrito sobre el surrealismo, Benjamin reivindica el valor de la mirada de un alemán sobre el movimiento surrealista francés no sólo en tanto ella goza de una distancia adecuada, sino también porque el alemán se encuentra familiarizado con "la crisis del concepto humanista de libertad".[41] A este concepto humanista, Benjamin opone otro de sesgo anarquista, que atribu-

35. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 2, *op. cit.,*p. 307.
36. *Ibid.,*p. 307.
37. *Ibid.,* p. 297.
38. *Ibid.,* p. 307.
39. Michael Löwy, Redención y utopía. *El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, Horacio Tarcus (trad.), Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1997.
40. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 1, *op. cit.,*p. 165.
41. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 1, *op. cit.,*p. 295.

ye al surrealismo: "Un concepto radical de libertad no lo ha habido en Europa desde Bakunin. Los surrealistas lo tienen. Ellos son los primeros en liquidar el esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad".[42] Esta libertad supone la realización de sacrificios, pero implica, en cambio, una liberación en todos los aspectos, sin limitación. La concepción de Bakunin es radical en su afirmación de la libertad en tanto impulso natural del hombre a rebelarse e ir más allá de todo límite, y a su vez en la tesis de la sociedad como único medio en que esta libertad se alcanza.[43] La interpretación de esta nueva concepción de la libertad se apoya mayormente en aquellos poetas que considera precursores y representantes tempranos del surrealismo: Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire. Benjamin rescata de ellos, ante todo, su reivindicación del mal y su insurrección frente al catolicismo. La praxis política de la burguesía de izquierda está determinada, en cambio, por una moral idealista, y rechaza toda radicalidad de la libertad en la vida empírica (Benjamin subraya que precisamente este rechazo condujo al surrealismo a inclinarse al comunismo hacia 1925). De este modo, la burguesía de izquierda coloca la plena libertad en un *sujeto* independiente de las estructuras sociales. Contra esto, Benjamin formula y responde la pregunta de Naville por los presupuestos de la revolución: "¿dónde se encuentran los presupuestos [*Voraussetzungen*] de la revolución? ¿En el cambio de la mentalidad o en las condiciones exteriores de la situación? Ésta es la pregunta cardinal que determina la relación entre política y moral, y que no tolera encubrimiento alguno".[44] La modificación de la actitud interna es la respuesta *religiosa* y *moralista*; mientras que la precedencia del cambio de las circunstancias exteriores proviene del comunismo y del surrealismo,

42. *Ibid.*, p. 306.
43. M. Bakunin, *La libertad,* Santiago Soler Amigó (trad.), México, Grijalbo, 1972.
44. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 308.

y es abiertamente *profana*. La moral idealista, del sujeto, que confía en el progreso del hombre, etcétera, vinculada sin duda con la filosofía kantiana, es considerada como un elemento pernicioso para abordar la política; pues conduce a un concepto de libertad que resulta inútil para transformar la realidad.

De este modo, la noción de embriaguez salda cuentas con Kant no sólo en el ámbito gnoseológico, sino también en el moral. Y cabe agregar que de igual maneraen el ámbito de la estética: el concepto de *Rausch*, de procedencia nietzscheana, impugna la distancia contemplativa de la satisfacción desinteresada que Kant atribuye al juicio estético en la *Crítica del juicio*. Esta embriaguez se vincula con un *Bildraum* que, en contraste con las imágenes de la burguesía de izquierda, no puede medirse *contemplativamente*.

CONSIDERACIONES FINALES

Hemos sostenido que los escritos sobre el surrealismo de finales de la década de los veinte pueden leerse como una respuesta a la exigencia de ampliar el concepto de experiencia (y por tanto el de conocimiento) presente en el *Programa* de 1917. Según Benjamin, el sistema kantiano había reducido tal concepto a la ciencia físico-matemática. Hemos visto que si en el *Programa* tal ampliación implicaba principalmente una incorporación de la esfera religiosa, más adelante esta idea es abandonada en favor de una vinculación entre conocimiento y política. El ámbito de la *historia*, central en ambas etapas, es quizás la mediación que unifica el proyecto: tanto la religión como la política fueron leídas por Benjamin en conexión con la historia, hacia donde siempre creyó que debía extenderse el conocimiento.

Sin embargo, la importancia de la *corporalidad*, como un espacio para ser fusionado con la imagen y el conocimiento, se debilita considerablemente durante la década de los treinta. Quizá la última tentativa de desarrollar una teoría de la experiencia desde una pers-

pectiva gnoseológica se halla en los textos sobre la mímesis, de 1933 ("La facultad mimética" y "La doctrina de lo semejante"), que no analizamos aquí por una cuestión de extensión. A partir de 1934, cuando comienza la segunda fase del *Libro de los pasajes*, la cuestión se desdibuja. Si bien puede afirmarse, como lo ha hecho Rolf Tiedemann, que allí Benjamin intenta trasladar la "iluminación profana" de los surrealistas al ámbito de la historia,[45] es indudable que pierde peso la fusión que dicha categoría propone entre imagen y cuerpo colectivo.

La ambivalencia mencionada en la interpretación de Benjamin de este movimiento –el hecho de que el surrealismo sea identificado, por un lado, con la ebriedad de la revuelta, y, por otro, con la dialéctica entre la revuelta y la revolución– es resuelto años más tarde cuando Benjamin toma cierta distancia del surrealismo. El autor del *Libro de los pasajes* afirma que las teorías de Aragón adolecen de una falta de dialéctica:

> Delimitación de la índole de este trabajo respecto de Aragon: mientras que Aragon se aferra a los dominios del sueño, se ha de hallar aquí la constelación del despertar. Mientras que en Aragon permanece un elemento impresionista –la "mitología"–, y a este impresionismo hay que hacerlo responsable de los muchos filosofemas amorfos del libro, aquí se trata de disolver la "mitología" en el espacio de la historia. *Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido.*[46]

Este fragmento muestra no sólo la necesidad de subrayar la desmitificación como objetivo último del proceso de conocimiento, sino que señala el protagonismo, cada vez mayor, que representa para Benjamin el pasado, "lo sido", en el marco de ese proceso. En 1929 se trata de rescatar el carácter sensorial de la imagen, la "inervación" de las *fuerzas* revolucionarias en el presente: en eso consiste el despertar. Posteriormente, la "imagen dialéctica" acentúa la dimensión temporal del pasado, que en su carácter inconcluso permite concebir aquel aspecto intersticial del tiempo que marca una distancia entre los desarrollos tardíos de Benjamin y algunos escritos de los años veinte. El pasado es la figura que *debilita* la fuerza mesiánica, y la diferencia de la fuerza revolucionaria de 1929 (así como de aquella fuerza que distinguía la violencia divina de la violencia del derecho en "Para una crítica de la violencia" de 1921). En este sentido, la distancia entre ambos planteos radica no sólo en que la imagen dialéctica deba ser "leída" –como ha señalado Sigrid Weigel–,[47] sino también en este *Zeitdifferenzial*.[48] Los "diferenciales del tiempo" permiten concebir aquel espacio en que habita lo que podría haber ocurrido; y se frustró, quedando latente fuera de la tradición continua y lineal. Ese espacio lo funda el pasado con su existencia *virtual* en el presente; por eso en la imagen dialéctica "está escondido el tiempo [...] el diferencial de tiempo en el que únicamente es real y efectiva la imagen dialéctica".[49] La iluminación profana, que era la apuesta por una ampliación de la experiencia y una vinculación de la imagen y el cuerpo, es re-

45. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro v, vol. 1, *op. cit.,* p. 18.

46. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro v, vol. 1, *op. cit.,* pp. 571-572. (Las cursivas son mías).

47. Sigrid Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura,* José Amícola (trad.), Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 53.

48. Luis Ignacio García trabaja a partir de la hipótesis de una estrecha afinidad entre Benjamin, el vitalismo y Gorges Sorel en los años veinte, que explicaría en parte las características propias del "espacio de la imagen"; véase Luis Ignacio García, "La 'imagen dialéctica' según Walter Benjamin. La cultura de masas entre la imagen arcaica y el despertar revolucionario", en *V Simposio Internacional. Representación en la Ciencia y el Arte,* Córdoba, 2011.

49. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro v, vol. 2, *op. cit.,* p. 1038.

legada en favor de la rememoración. La actualización ya no es una inervación en el cuerpo sensorial del colectivo (una *descarga* de la fuerza), sino un recuerdo del pasado, al cual una *débil* fuerza mesiánica nos une, cuya efectividad es determinable sólo al modo en que el físico determina el color de los rayos ultravioletas.[50] Por segunda vez, el proyecto de llevar a cabo una ampliación de la experiencia habrá de quedar incompleto.

50. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro I, vol. 3, *op. cit.,* p. 1232.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940),* Henri Lonitz (ed.), Madrid, Trotta, 1998.

Bakunin, M., *La libertad*, Santiago Soler Amigó (trad.), México, Grijalbo, 1972.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991.

________, *Obras*, libro II, vol. 1, Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007.

________, *Briefe*, Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1966.

________, *Gesammelte Briefe*, Christoph Gödde y Henri Lonitz (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1995-200.

Breton, André, *Los manifiestos del surrealismo*, Aldo Pellegrini (trad.), Buenos Aires, Nueva Visión, 1965.

García, Luis Ignacio, "La 'imagen dialéctica' según Walter Benjamin. La cultura de masas entre la imagen arcaica y el despertar revolucionario", en *V Simposio Internacional. Representación en la Ciencia y el Arte*, Córdoba, 2011.

Ibarlucía, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

Löwy, Michael, *La estrella de la mañana*: *surrealismo y marxismo*, Benito Conchi, Eugenio Castro y Silvia Guiard (trads.), Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2006.

________, *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva,* Horacio Tarcus (trad.), Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1997.

Menninghaus, Winfried, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1986.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin y su angel,* Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati (trads.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2003.

________, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, J. F. Yvars y Vicente Jarque (trads.), Barcelona, Península, 1987.

Smith, Gary, "Thinking through Benjamin: An Introductory Essay", en *Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History,* Chicago, University of Chicago Press, 1989, pp. 7-14.

Tiedemann, Rolf, "Einleitung des Herausgebers", en *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991, pp. 11-41.

Weigel, Sigrid, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*, José Amícola (trad.), Buenos Aires, Paidós, 1999

LA ESTÉTICA DEL POEMA EN WALTER BENJAMIN

EMILIANO MENDOZA SOLÍS

> Temor ante la verdad, a partir del placer en ella. En efecto, primera captación viviente de ella en el sentido viviente está, como todo sentimiento puro, expuesta a confusiones; de modo que uno no yerra por culpa propia, ni por una perturbación sino por causa del objeto superior, para el cual, relativamente, el sentido es demasiado débil.
>
> FRIEDRICH HÖLDERLIN

> Ninguna obra de arte puede aparecer enteramente viva sin convertirse en pura apariencia y dejar de ser una obra de arte. La vida que palpita en ella debe mostrarse paralizada y como cautiva en un momento. La vida que palpita en ella es la belleza, la armonía que inunda el caos.
>
> WALTER BENJAMIN

LA IDEA DE LOGOS

En el centro de la teoría de Walter Benjamin consagrada a la obra de arte literaria, el poema aparece como punto gravitacional de una serie de elementos expresados no sólo en virtud de su carácter lingüístico; la idea de poema supone también la preeminencia de una *necesidad* o *tarea* anterior a la materialización del objeto artístico. ¿Cómo puede concebirse este carácter apriorístico de la obra? Justo a ello alude una fórmula de Novalis a la que Benjamin no deja de remitirse en sus textos más importantes de juventud. Esa fórmula dice: *Jedes Kunstwerk hat ein Ideal a priori - hat eine Nothwendigkeit bei sich da zu seyn* [cada obra de arte tiene un ideal *a priori,* tiene una necesidad interna que la hace ser como es].[1] El examen de la

1. Novalis, *Schriften,* libro II, *Das Philosophische Werk,* Richard Samuel (ed.),

necesidad interior de la obra permite al estudioso adentrarse en el fundamento de la teoría literaria y estética, así como acceder a la idea de obra de arte en los textos tempranos del pensador berlinés. La dificultad que presenta este concepto de necesidad radica en que únicamente ha de mostrarse después de un análisis que logre penetrar en ella hasta tocar su contenido metafísico, y esto sólo es posible acudiendo a la *reflexión* como medio para alcanzar la auténtica comprensión reveladora de nuevas conexiones, no las establecidas entre el crítico y su objeto, sino aquellas *conexiones surgidas desde el interior del objeto mismo*. Tal es el procedimiento comúnmente empleado por Benjamin cuya garantía de plausibilidad depende de la *crítica inmanente*[2] de la obra.

La teoría del arte de Benjamin parte de este paradigma presentado desde sus primeros textos críticos. La idea de Novalis es un punto de referencia esclarecedor pues instaura un criterio metodológico con miras al ulterior análisis inmanente de la obra, tal como puede advertirse en el ensayo dedicado a comparar dos poemas de Hölderlin (1914–1915), pasando por el estudio consagrado al concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán (1919) y el dedicado a *Las afinidades electivas* de Goethe (1922); incluso, esta necesidad de la obra *de darse forma a sí misma desde su interior* es expuesta en el texto sobre el *Trauerspiel* (1925). Tal concepción apriorística no es extraña a la experiencia o la contrastación empírica. En este caso, la experiencia representa un vínculo directo con la naturaleza. La obra de arte consigue materializarse en el punto de contacto entre naturaleza y experiencia, es decir, en la vida. El origen de esta idea de obra remite al pensamiento de Goethe en tanto Benjamin observa que "para Goethe, la meta natural de la ciencia es que *el ser humano se comprenda a sí mismo cuando* piensa *y* actúa. […] Pero el mayor beneficio resultante del conocimiento de la naturaleza sin duda consistía para él en *la* forma *que ésta le otorga a una* vida. Goethe desplegó aquella idea hasta alcanzar un *estricto pragmatismo*: 'Sólo lo fecundo es verdadero'".[3] Bien podría decirse que la necesidad de la obra como elemento apriorístico, es decir, como *lo que la hace ser lo que es*, obedece a esta *acción* o impulso natural que aporta una forma a la vida y en la cual, consecuentemente, todas las formas del pensamiento y del arte salvaguardan su propia fecundidad.

Las siguientes páginas tienen como objetivo exponer el surgimiento de la idea benjaminiana de obra de arte. Para ello se analizará la concepción de poema tal como el autor la concibe en algunos textos de juventud. La originalidad de la reflexión de Benjamin radica en que su análisis incide en la búsqueda de criterios no concebidos en las poéticas normativas o especulativas precedentes. En este caso, la reflexión sobre el poema está claramente centrada en una *estética*; es decir, en la concepción de una teoría de la sensibilidad cuyo objeto, tal como lo veremos a continuación, *quiebra* o *violenta* los esquemas teóricos establecidos previamente, los cuales incluso muestran una serie de contradicciones históricas; contradicciones cuya impronta es peramente tanto en la sensibilidad como

1965, p. 648. Benjamin menciona este pasaje en: "Dos poemas de Friedrich Hölderlin", en *Obras,* libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2007, p. 109; "El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán", en *Obras,* libro I, vol. 1, Madrid, Abada, 2007, p. 76; "El origen del *Trauerspiel* alemán", en *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 252.

2. Es un tipo de crítica que no actúa en oposición al objeto estético, en tanto no depende de criterios normativos o principios metafísicos ajenos a la obra. La crítica inmanente, por el contrario, permite a la evaluación tener efectos en los elementos constitutivos del objeto mismo, sometiéndolos –libremente y en cada caso– a escrutinio. Así, este tipo de crítica logra exponer las contradicciones de lo existente; esto es las contradicciones de la realidad respecto a la obra consigo misma. En consecuencia, estamos ante un análisis que abandona cualquier instancia situada más allá del objeto.

3. Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid, Abada, 2009, p. 336.

en el espíritu de toda una generación de pensadores, escritores y aristas en las primeras décadas del siglo XX.

¿Qué es el poema? ¿Cómo delimitar o hacer concebible el campo de influencia de esa obra singular? El poema, obra edificante, profundamente enraizada en los límites abismales de lo real: "en todo poema el caos debe resplandecer a través del velo regular del orden".[4] Esta afirmación de Novalis muestra la fragilidad de la experiencia llevada al lenguaje, fragilidad resguardada en unas cuantas palabras. Cuando Benjamin nos remite a la cuestión del fenómeno literario, supone la tarea de escudriñar un concepto-límite (*ein Grenzbegriff*), como ya lo es el reconocimiento de ese orden precario suspendido en el caos, expuesto en la idea romántica de poema. En ese sentido, Benjamin afirmará en uno de sus textos programáticos de juventud, *Das reine Gedichtete würde aufhören Grenzbegriff zu sein: es wäre Leben oder Gedicht:* "si *das reine Gedichtete* [lo poético puro] dejara de ser un concepto-límite, sería vida o poema".[5] *Lo poético*, *das Gedichtete*, es un fenómeno surgido en la frontera de las producciones naturales y las producciones propias del *hacer* humano.[6] Una cuestión productiva que nos remite a la cosa literaria y, con esto, al límite del propio poema y de aquello

4. Novalis, *Himnos de la noche/Enrique de Ofterdingen*, Barcelona, RBA, 1999, p. 142.
5. En este caso tomamos como referencia la traducción de Luis Martínez de Velasco, "Dos poemas de Hölderlin", en *La metafísica de la juventud*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 142.
6. La equivocidad que acompaña a este término puede vislumbrarse en las diversas traducciones empleadas en castellano como *poético*, *poemático* o *dictamen*, esta última cercana a la palabra alemana *Dichtung* (poesía). En todo caso, *das Gedichtete* designa una *compleja unidad sintética* orientada hacia el orden del espíritu y de la intuición. Se trata claramente de terminología de cuño romántico sustraído, a su vez, de cierto léxico caro al pensamiento kantiano. Ello implica que la tarea de escudriñar el fenómeno poético en general (y la poética

que éste testimonia: su verdad. En otros términos, *das Gedichtete* es aquello que el poema contiene y expone, asegurando la transición entre dos unidades fundamentales: la del propio poema (anterior a la distinción entre forma y materia) y la concerniente a la vida (anterior a la distinción entre tarea y solución). Benjamin buscará, valiéndose de diferentes medios, acceder a esta instancia a partir de la implementación de un método fundamentado en una teoría del conocimiento y en una estética orientada principalmente a la obra de arte literaria.

El punto en el cual el método establece contacto con la teoría de la experiencia (o de la sensibilidad) está situado claramente bajo la influencia del Romanticismo alemán, especialmente del denominado *Frühromantik* o romanticismo temprano, al que Benjamin dedica un acucioso análisis en su tesis doctoral. Para los primeros románticos, el fenómeno concebido en este caso como *das Gedichtete* guarda esa equivocidad reconocida ya por Aristóteles cuando el estagirita percibe que las *producciones* hechas sólo de palabras tienen la curiosa característica de *carecer de un nombre* específico que las designe inequívocamente. La literatura como discurso autónomo no existe en el pensamiento arcaico. En razón de ello, el romanticismo temprano representa no sólo la constitución de un "campo literario" instaurador de un nuevo discurso, también implica entrar en contacto con las coordenadas más conflictivas del pensamiento filosófico. Un *entrecruzamiento*, denominado por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy como *absolu littéraire*, una instancia representable a través de la *producción* de algo inédito, de algo que

romántica en particular), debe articularse a través del *esquema trascendental aportado por el poema*. Tanto *das Gedichtete* (lo poético) como la acción de poetizar aluden a ese arte oculto en las profundidades del alma como es la imaginación trascendental. Philippe Lacoue-Labarthe, "El valor de la poesía", en *Heidegger, la política del poema*, Madrid, Trotta, 2007, p. 82s.

no encuentra mejor expresión en este contexto que el término *literatura*, suponiendo desde el principio lo literario como un concepto en sí mismo indefinible, el cual será delimitado por los románticos perennemente, pues tendrá que ser "referido bajo las especies de un género nuevo, más allá de las divisiones de la poética clásica (o moderna), capaz de resolver las divisiones nativas (genéricas) de la cosa escrita".[7] Para los primeros románticos, lo literario está situado más allá de las divisiones de toda posible definición (*dé-finition*), de modo que se trata de un género programado como radicalmente generativo, tal como lo advierten en su análisis Lacoue-Labarthe y Nancy: "*la genericidad* (*généricité*), me atrevería a decir la *generatividad* (*générativité*) de la literatura tomándose y produciéndose ella misma una Obra inédita, infinitamente inédita. El *absoluto*, por consecuencia, de la literatura".[8] Este gesto romántico hunde sus raíces de igual manera en el idealismo alemán y el pensamiento de Goethe. Más allá de la inexacta cronología literaria, los románticos no dejan de estar bajo el signo de la *Goethezeit*, una era sólo definible a través de la imagen del genio-maestro que fue Goethe, cuyo impulso intelectual y, sobre todo, cuya motivación vocacional y productiva se traduce ya en Friedrich Schlegel o Novalis, ya en Schelling o Hölderlin, en la configuración de obras radicalmente vivas en el sentido llano y "objetivo" asignado por Goethe a la idea de vida.[9] La obra

7. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire,* París, Editions du Seuil, 1989, p. 21.

8. *Idem.*

9. Benjamin emplea comúnmente la idea de vida y organismo natural de Goethe para fundamentar su propia idea de obra de arte, lo cual puede formularse en estos términos: "la idea de la vida y la supervivencia de las obras es preciso entenderla de manera nada metafórica, sino bien objetiva. Que no se puede atribuir la vida a la corporalidad orgánica tan sólo se ha aceptado hasta en tiempos de máxima confusión del pensamiento". Véase Walter Benjamin, *Obras*, libro IV, vol. 1, Madrid, Abada, 2010, p. 11.

de arte depende, como lo refiere Hölderlin respecto a la verdad, de un *sentimiento puro*. La verdad y la obra de arte tienen un origen común en la "captación viviente"; de ella nacen y en ella perecen los aciertos y fracasos del artista.

A partir de la idea de lo *absoluto literario* es posible agrupar una serie de presupuestos importantes para profundizar en lo propiamente constitutivo de dos ideas de los románticos: la de arte y la de poema. Con ello, se abre una vía de acceso a la cuestión tal como la plantea Benjamin**.** Desde un principio es preciso detectar en la *producción* de esa instancia inédita, denominada *literatura*, la categorización de un género nuevo, como lo era en el siglo XVIII lo designado bajo el término literatura;[10] pero en este caso no se trata de una noción de literatura que designe llanamente a la "cosa escrita". Aquí lo literario establece una relación inédita respecto a los parámetros establecidos, comúnmente en las artes poéticas, al constituirse como género *indefinido*; es decir, no limitado a los grados de su *finitud*, sino dividido en los géneros propios de aquello que se *genera* continuamente y que en cada obra establece un límite. Pero esta *generatividad* (*générativité de la littérature*), no sólo supone superar la dificultad de dar nombre a aquello que es pura producción y se constituye a sí mismo como *obra* singular. La cuestión radica sobre todo en saber cómo la *obra de arte* literaria puede crearse *absolutamente obra* y ser absolutamente literaria. Para aclarar la idea, es preciso llevar al límite la crítica romántica de los géneros literarios, en la cual lo absoluto de la literatura no tendrá que concebirse tanto

10. Aristóteles ya había dejado patente esta dificultad cuando afirma: "empero al arte que emplea tan sólo palabras, o desnudas o en métrica [...] le sucede no haber obtenido hasta el día de hoy nombre peculiar, porque, en efecto, no disponemos de nombre alguno común para designar las producciones". Véase Aristóteles, *Poética*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2000, p. 2.

como "poesía" (aunque pretendiese ser "poesía absoluta" como lo querían los simbolistas franceses) o cualquier otro género del *corpus* poético, sino en realidad *poíesis* (πο□ησιζ), que tal como se ha vertido tradicionalmente del griego antiguo al castellano, quiere decir *creación*. De manera que la *poíesis* como *generación productora* concierne menos a la producción de la cosa literaria que a la aristotélica "disposición productiva acompañada de razón verdadera".[11] Este proceso *generativo*, cuyo fundamento no queda resuelto en un argumento formal, ni se limita a la búsqueda de una definición conceptual, adopta desde un principio ese carácter equívoco, observado en primer lugar por Aristóteles, cuando más que definir la poesía aporta un gesto provocativo para el pensamiento, al referirse a toda producción artística o natural como *actividad* reproductora: *poíesis*. Basta recordar, a manera de ejemplo, el postulado aristotélico donde es valorado el vínculo entre filosofía y poesía: "la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia".[12] En este caso, al igual que en la concepción romántica, la *poíesis* representa una actividad productiva más amplia en relación con la poesía como género literario; esto es: "la poesía romántica piensa penetrar la esencia de la *poíesis*, la cosa literaria y producir la verdad de la producción de sí […] de la autopoíeis".[13]

Lo anterior nos remite a una dimensión metafísica de la obra de arte literaria compartida por Benjamin, para quien el lenguaje forma parte de un flujo ininterrumpido que transita a través de la naturaleza entera, desde los seres más elementales hasta el hombre, y del hombre a Dios. El lenguaje de la naturaleza logra trasmitirse secretamente hacia el elemento más próximo, aportando continuidad, configurando una serie de jerarquías al tiempo que mantiene viva

11. Aristóteles, *Ética a Nicómaco,* Madrid, CEC,1948, p. 14.
12. Aristóteles, *Poética, op. cit.*, p. 14.
13. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 21.

la consigna original. Hay entonces una idea de logos cuya función productiva es captable en la "traducción" de diferentes estamentos conectados entre sí. Esta traducción puede plantearse a partir de dos órdenes: uno "epistemológico", en el cual el lenguaje de las cosas y de los hombres supone el tránsito de lo mudo a lo vocal y de lo innombrable al nombre. Por lo tanto, se trata de la traducción de un lenguaje imperfecto a otro más perfecto en la medida que éste aporta conocimiento. El otro orden bien puede llamarse "místico". En él, todo lenguaje inferior es traducible a otro superior hasta llegar, en su nitidez última, a la palabra de Dios como aquello que aporta unidad a la totalidad del movimiento lingüístico. Tanto en la idea romántica como en la idea benjaminiana de lenguaje prevalecen estos dos elementos: el epistemológico y el místico. Ello queda expuesto en la conexión propiamente poiética y en el vínculo interno dentro de esta concepción de logos cimentada en un profundo impulso vital. El concepto de traducción es una de las vías para acceder a la idea del lenguaje en Benjamin, pero no es la única. Adoptando una analogía usada por Benjamin en una carta a Hugo von Hofmannsthal en 1924, la cuestión del logos es representable como un "palacio ancestral", como una construcción edificada con "los más antiguos *logoi*",[14] en la cual acontecen una serie de rupturas significativas persistentes en toda la obra de Benjamin, por ejemplo: la mudez de la naturaleza y la consecuente tristeza de ésta al encontrarse desposeída de lenguaje; simultáneamente, el reconocimiento de un valor simbólico de la naturaleza mediante el cual el *logos* asegura su propia continuidad.[15] De tal manera, el pensamiento es visto como *movimiento de las ideas,* pero también como su detención o *parálisis*. Irving Wohlfarth describe en pocas

14. Walter Benjamin, "Comentarios", en *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 112.
15. Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 159s.

palabras este proceso simbólico característico de este pensamiento: "el *Logos* nunca dejará de abandonar a la naturaleza a su suerte. Su lamento sofocado es la llaga abierta de un sistema cerrado".[16] Hay un abandono del espíritu hacia la naturaleza y como respuesta la naturaleza emite un lamento cuya manifestación es algo inalcanzable e ingobernable para los medios racionales y expresivos del hombre.

Si bien ha quedado reconocida la imposibilidad de un sistema cerrado –en este caso *herido*–, el lenguaje no deja de aportar su propio *continuum* y con ello la posibilidad de cierta conexión vinculante. De ahí el interés de Benjamin por la teoría de los primeros románticos, en principio, como un pensamiento radicalmente lingüístico; pero también en virtud de una nueva significación de la poíesis y del logos, consistente en la entrada en escena de una *subjetividad consciente* enraizada en la naturaleza. Justo aquí cobra relevancia el papel del poetizar para los románticos pues, como lo describe Benjamin en su tesis doctoral: "el *punto de indiferencia* [*der Indifferenztpunkt*] de la reflexión, en el que ésta nace de la nada es precisamente el sentimiento poético [*das poetische Gefühl*]".[17] Lo cual queda inmediatamente justificado en esta sentencia de Novalis: "el arte poético no es sin duda más que un uso arbitrario, activo y productivo de nuestros órganos –quizás el mismo pensar no sería algo muy diferente de ello–, y por consiguiente son lo mismo pensar y poetizar".[18] Este *punto de indiferencia* permite un complejo proceso *trascendente*, tras el cual la actividad poíetica de la naturaleza encuentra continuidad en la actividad volitiva propia del *querer*

16. Irving Wohlfarth, "Sobre algunos motivos judíos en Benjamin", en *Cábala y deconstrucción*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2009, p. 167.
17. Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 65.
18. Novalis citado por Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 65.

humano y, mediante el esforzado *ingenio* del hombre (el genio y su capacidad de síntesis actualizadora), ambas actividades productivas (naturaleza y genio) coinciden finalmente en la obra de arte.

ESTÉTICA DEL POEMA

Benjamin pretende articular parte del entramado conceptual del pensamiento romántico mediante el fundamento paradójico de la obra de arte moderna y los medios filosóficos para analizarla a partir de la idea de *das Gedichtete* (lo poético) como *concepto-límite* (entre vida y poesía) y del poema como una obra radicalmente generativa. La obra de arte en general y el poema en particular permanecen en ese espacio indefinido o "punto de indiferencia". Bien podría decirse que el poema ocupa un *lugar imposible*, sólo aprehensible "en" y "a través" del poema. Esta perspectiva da pie a una dialéctica de la obra de arte. La distinción entre *palabra* y *poema* nos remite a un orden metafísico de la obra literaria a partir del cual queda bien representada la estética del poema benjaminiana. Un ejemplo de ello lo encontramos en la influencia, no exenta de complicaciones, que la obra de Stefan George ejerce sobre la perspectiva de Benjamin. Para ir directamente a la cuestión recordemos esos conocidos versos traídos a examen filosófico por Martin Heidegger; uno de ellos dice: *Kein Ding sei wo das Wort gebricht*, "Ninguna cosa sea donde la palabra quiebra",[19] verso final del poema "La palabra" (*Das Wort*), obra que en sí misma muestra el lugar especial asignado por George a la poesía: "sólo ella conoce el misterio del despertar y el misterio de la transición".[20] Un lugar indefinido en virtud de que

19. El poema apareció por vez primera en 1919 en la importante revista *Blätter für die Kunst*. Más tarde, en 1928, George lo incluye en su último libro publicado en vida con el título *El nuevo reino*. Véase Stefan George, *Nada hay donde la palabra quiebra. Antología de poesía y prosa*, Madrid, Trotta, 2011, p. 177.
20. *Ibid.*, p. 195.

sólo es aprehensible en el poema. La poesía permanece en el umbral (entre el sueño y la vigilia, entre lo posible y lo imposible); la obra poética, el poema, por su parte, da testimonio de un momento de *quiebre*, algo que lleva consigo la impronta de una violenta partición o fractura. Benjamin recupera esta idea en diferentes textos con el objetivo de fundamentar la dialéctica inherente al poema y la obra de arte. Se trata de una instancia conflictiva, inseparable de la tensión entre lo *expresivo* y lo *inexpresivo*, de la dialéctica de lo sagrado y lo profano, y cuya solución remite a una particular idea del pensamiento de Hölderlin: el acaecimiento de una "palabra pura" en virtud de la cual es posible representar una "interrupción contrarrítmica" que, sucesivamente, logra hacer frente "al arrebatador cambio de las representaciones, de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma".[21] A través de esta fractura y de su consecuente implantación dialéctica, lo expresado da lugar a lo inexpresivo en el interior de los medios del arte. Y el poema logra dar certidumbre a tal representación en tanto se apropia o enraíza en un lugar *donde la palabra quiebra* o, siguiendo la analogía hölderliniana del ritmo: el poema logra apropiarse de "un ritmo que no podría definirse más precisamente que diciendo que algo, más allá del poeta, corta la palabra al poema".[22]

Lo expuesto hasta este momento es propiamente lo que puede denominarse estética o teoría del poema en el pensamiento benjaminiano, a saber: el fundamento productivo cuyos efectos atañen en su conjunto a la teoría de la obra de arte. La estética del poema implica al menos dos momentos importantes. Por un lado, la tarea o *Aufgabe* –vocablo contradictorio, traducible paradójicamente como *tarea*, pero también como *renuncia*–, cuya resultante es el reconocimiento de la obra del poeta (así como del traductor y del historiador, a quienes es asignada su propia *Aufgabe* en el corpus conceptual del pensamiento de Benjamin), que igualmente lleva consigo el reconocimiento de los límites de su capacidad humana; por otra parte, la *solución*, esto es: la determinación del poeta (del traductor o del historiador) de marcar y atravesar, en la representación, las fronteras de la lengua propia, en cuanto ésta es usada como símbolo de una región distinta, oculta, situada en otro lugar, lo cual propicia que la obra pueda dar abrigo o "albergue", un *misterio* en su sentido radical de *saber oculto*.[23] Este espacio de acogida evoca la idea de que la obra de arte, y con ello el poema, pueda convertirse en morada, en el lugar de un misterio; aunque ello dé pie también a un saber contradictorio, distinto al adquirido previamente por cualquier teoría y, por lo tanto, inalcanzable en su totalidad para el poeta y el filósofo como autores humanos.

21. Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 125.

22. Hölderlin citado en Walter Benjamin, *ibid.,* p. 194. La idea presentada por Benjamin en este momento es una alusión del siguiente pasaje de las "Notas sobre Edipo", de HölderlinPor eso, en el rítmico seguirse uno a otro de las representaciones, en el cual se presenta el trasporte, se hace necesario aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura, *la pura palabra*, *la interrupción contrarrítmica, a saber: para hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma* […] Pues bien, si el ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que, en rapidez excéntrica, son más bien las primeras arrastradas por las siguientes, entonces la cesura o la interrupción contrarrítmica tiene que encontrarse antes, de modo que la primera mitad esté como protegida contra la segunda, y, precisamente porque la segunda mitad es originalmente más rápida y parece tener más peso, el equilibrio, a causa de la cesura, que actúa en sentido contrario, se inclinará más, partiendo del final, hacia el comienzo". Véase Friedrich Hölderlin, *Ensayos,* Madrid, Hiperión, 1976, p. 147s.

23. Sigrid Weigel, "La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en '*Las afinidades electivas* de Goethe' de Walter Benjamin", en *Acta Poética*, 2008, vol. 28, núms. 1-2, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2007, p. 182.

Desde otra perspectiva, esta condicionante deja en evidencia el conflicto dialéctico de la obra: todas las producciones artísticas permanecen entre lo sagrado y lo profano. Este conflicto motiva una crítica a la *Aufklärung* y la racionalidad moderna en la medida que se fundamenta en el reconocimiento y restitución de lo sagrado en el arte. Benjamin persiste a lo largo de su obra en resguardar los significados propiamente religiosos en las deducciones históricas o explicaciones racionales, concentrándose en los momentos conflictivos de los conceptos sagrados y profanos, prestando especial atención a las figuraciones de pervivencia, ya transformada o desplazada de la religión en conceptos seculares. La estética del poema, como lo sugería el verso de Stefan George, muestra claramente la persistencia de una instancia teórica que no está exenta de esta disociación conflictiva. A ello se debe que Benjamin reconozca desde sus escritos más tempranos un elemento místico-mágico en el lenguaje, así como su primer y constante interés en la teoría romántica del arte como corriente aglutinadora de los vestigios teóricos más provocativos tras la filosofía kantiana y el Idealismo alemán. Del mismo modo, en su estudio sobre el *Trauerspiel* (con el cual queda definitivamente clausurado un periodo del pensamiento benjaminiano), puede constatarse esta indispensable referencia "hermenéutica" surgida del conflicto entre lo sagrado y lo profano, la cual cristaliza en una especie de dialéctica de la secularización. En el denominado "Prólogo epistemocrítico" de *El origen del Trauerspiel alemán*, el lector advierte una noción de verdad como elemento errante, esto es, como "ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas". Ahí mismo Benjamin logra describir con exactitud por qué la actitud frente a la verdad no puede ser una "mira en el conocimiento, sino un penetrar en ella y desaparecer".[24] En ese contexto performativo del saber aparece la cuestión de la *palabra* y su relación con la verdad:

> La idea es [como lo es el poema], en efecto, un momento lingüístico, siendo ciertamente en *la esencia de la palabra, cada vez, aquel momento en el cual ésta es símbolo.* Ahora bien, en el caso de la percepción empírica, en la que las palabras se han desintegrado, junto a su aspecto simbólico más o menos oculto, poseen un significado abiertamente profano. *Cosa del filósofo será restaurar en su primacía mediante la exposición el carácter simbólico de la palabra en el que la idea llega al autoentendimiento, que es la contrapartida de toda comunicación dirigida hacia fuera.*[25]

La *idea* es esencialmente *palabra* en su *momento* lingüístico y esto motiva un proceso simbólico de desintegración. Llama poderosamente la atención que sea la actividad del filósofo (y quizá en ello radica su particular *Aufgabe*) la consagrada a restaurar "el carácter simbólico" así como a *esclarecer la idea* mediante el *autoentendimiento* de manera inmanente. Benjamin articula de esta forma el tema central de su investigación tomando en cuenta que la idea para cualquier mortal no es sino un momento lingüístico. Vista desde la exterioridad o "percepción empírica", la idea, como palabra esencial, declina en su presencia. La *captación viviente* de la idea es relativa al *sentimiento puro*, por tanto quedamos frente a ella como seres expuestos a confusiones; seres errantes cuyos equívocos carecen de intención, sin culpa y sin perturbación, el hombre yerra sobriamente expuesto a un objeto superior para el cual la captación de sus sentidos resulta ser algo *demasiado débil*. Ante esto habremos de tener la visión afinada, habremos de ser escrupulosos espectadores y lectores, o articular una teoría para poder así aprehender el

24. Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op cit.*, p. 231.

25. *Ibid.*, p. 332.

carácter simbólico de esa palabra esencial y llevar entonces la idea al "autoentendimiento". Entonces ello tendrá por su parte serias repercusiones para la teoría y la crítica (es decir, en la percepción y el juicio),[26] en la medida que supone ir en contra de cualquier explicación. Habremos de evitar toda explicitación, es decir, toda comunicación dirigida hacia la exterioridad, como queda patente en la instrumentalización del lenguaje criticado por Benjamin bajo el predominio de la idea burguesa, frente a la cual es preciso restaurar el carácter simbólico del conocimiento como saber errante y perecedero. Ello no deja de ser una provocación para el pensamiento filosófico en tanto supone la *tarea* de dar lugar a una restauración del sentido; de restituir la verdad de la obra justo en el lugar imposible del poema: estancia umbrátil *donde la palabra quiebra*.

EL ESPACIO DEL POEMA (STEFAN GEORGE)

Hasta aquí hemos tratado de esclarecer cómo la estética del poema aporta una dimensión específica para valorar la obra de arte en tanto remite a los diferentes aspectos que coinciden en ella. En un principio nos referimos a su particular carácter productivo y generativo; tras ello se ha mencionado la dimensión metafísica de la obra; la dialéctica conflictiva representada en el fundamento ideal del poema como espacio de acogida o lugar de un misterio. En la medida que la filosofía logra descifrar tal misterio, cobra conciencia

26. El *autoentendimiento* es una intensificación infinita de la conciencia y uno de los medios para llegar a ella es la crítica. Benjamin describe esta función de la crítica en su tesis doctoral en los siguientes términos: "todo conocimiento crítico de una obra no es [...] otra cosa que un grado superior de su conciencia espontáneamente surgido. *Esta intensificación de la conciencia en la crítica es por principio infinita, siendo por tanto la crítica el medio en el que la limitación de la obra singular es metódicamente referida a la infinitud de la arte y finalmente transferida a ella, pues, en tanto se entiende a sí mismo, el arte es, en cuanto medio de la reflexión, infinito*". *Ibid*., p. 69.

y aporta cierto tipo de reconocimiento de un saber contradictorio, distinto al adquirido previamente en cualquier esquema teórico y, por lo tanto, deja patente la existencia de algo inalcanzable para el propio saber filosófico en su condición humana. La idea de lenguaje de Benjamin no evita de ninguna manera este impulso que bien puede calificarse de "místico". El lenguaje representa una instancia donde prevalece la conexión entre el impulso poíetico y la concepción del lenguaje como organismo vivo. Todo lo anterior repercute en una idea de lenguaje conflagrada en una *serie de rupturas significativas*, a saber: la mudez y tristeza de la naturaleza en relación al habla de los humanos, el reconocimiento de un valor simbólico y la consecuente ruptura de todo el sistema concebible cuando observamos que el *logos* abandona la naturaleza a su suerte. Esto da lugar a un complejo proceso simbólico donde la obra de arte tiene una participación especial. A partir de lo anterior es posible interpretar la función destructiva de lo inexpresivo respecto al arte: "lo inexpresivo, en efecto, despedaza lo que perdura en toda apariencia bella como herencia del caos: la totalidad falsa, fingida, engañosa, en una palabra, la absoluta".[27] Lo inexpresivo es herencia del caos, esto es, representa una instancia de negatividad radical mediante la cual entramos al complejo fragmentario del arte y de su disolución como parte de un proceso simbólico: "sólo él [el caos] completa la obra despedazándola hasta convertirla en obra imperfecta, en la mínima totalidad de la apariencia, que es un gran fragmento del mundo verdadero, fragmento de un símbolo".[28]

Violencia y destrucción son los signos de la época, una violencia que se manifiesta autodestructivamente en el interior de la obra. En este caso al tratar de dar un paso más en la teoría del poema

27. Walter Benjamin, *Dos ensayos sobre Goethe*, *op. cit*., p. 112.
28. *Idem*.

de Benjamin no deja de aparecer la figura de Stefan George. Se trata de una presencia cuyo protagonismo es contradictorio; es sin duda una figura ambigua y difícil de valorar que sin embargo permite percibir el significado de la violencia acendrada en la obra de arte, de su autodestrucción interna y de aquello cuya delimitación muestra el espacio del poema. Entonces, la significación de la obra de George en el contexto histórico, cultural y literario en el cual Benjamin concibe su teoría resulta fundamental en la formulación de una estética de la obra de arte literaria.

A grandes rasgos, la obra de George plantea al menos un par de aspectos importantes en lo concerniente a la idea de poema y de obra de arte. Por un lado se trata de una percepción de la obra, tal como lo dijimos más arriba, que nos deja frente a una condición radical en lo tocante al papel de la obra poética misma, esto es, a la idea de poema. Al mismo tiempo la presencia de George y de su círculo literario nos introduce a una atmósfera específica de las letras alemanas. Vayamos por partes: ¿en qué radica la intuición de George respecto a la idea de poema? ¿Qué significa el "espacio" propio y particular del poema abierto como centro neurálgico en esta compleja obra? Theodor W. Adorno aporta una valoración precisa respecto a la influencia ejercida por George en el pensamiento de Benjamin. En ella hay que poner atención sobre todo en el "gesto" claramente filosófico con el cual es perceptible, sin negar un alto grado de plasticidad, la "suspensión del movimiento" como aquello resguardado en la propia corporalidad de la obra; una intuición que lleva consigo la conciencia de finitud de la obra de arte: "A la escuela de George, a la que [Benjamin] le debe más de lo que le permitiría advertir la superficie de su doctrina, recuerda algo de fascinante, que obliga a lo que se mueve a detenerse, en su gestualidad filosófica, esa monumentalidad de lo momentáneo que constituye una de las tensiones típicas de su forma de

de la figura tutelar de George que a la del grupo de intelectuales que le rodea. La cuestión que precisa de análisis en este momento está en el hecho de cómo la obra de George aporta el argumento a partir del cual se puede intuir una idea de poema y de obra de arte a la que Benjamin regresará continuamente en sus escritos de juventud consagrados a la literatura. En estos textos impera el mismo impulso violento, una especie de fuerza contenida en la obra que empuja a la forma desde su interior a encontrar sus propios límites. Un gesto del pensamiento susceptible al análisis filosófico siempre que éste logre salvaguardar y sustraer la tensión entre lo estático y el movimiento de la obra, algo que obliga a lo que se mueve a permanecer paralizado. Esa "voluntad violenta", empleando el término de Adorno, cuyo impulso logra ser contenido en el poema, es justo el elemento expuesto por George en sus obras más logradas:

> que apenas hay un poema de George en el que la violencia no se manifieste autodestructivamente. Quien exigía la perfección del poema con un ímpetu hasta entonces desconocido en Alemania, quien trabajó como nadie por ella mediante la crítica rigurosa del material lingüístico alemán aún líricamente viable tras el desmoronamiento de la tradición lingüística alemana, apenas dejó él mismo un poema sin deshecho, con lo cual sin duda planteó también la pregunta de quién en general ha conseguido eso en la lírica alemana.[30]

En virtud del rigor indisociable a su obra y de los vínculos que ésta guarda respecto a la tradición "secreta" de la cultura alemana, el poema entendido a través del filtro purificador de George es parte de la *formación sensible* y afectiva del joven Benjamin.

29. Theodor W. Adorno, "Notas sobre literatura", en *Obras completas*, vol. 11, Madrid, Akal, 2003, p. 549.

30. *Ibid*., p. 504.

No es exagerado decir que la obra de George determina algunos de los rasgos centrales de su educación sentimental, de su sensibilidad poética, e, incluso, de sus determinaciones intelectuales más profundas. Sin embargo, esta influencia no está libre de controversias. En la presentación de la revista *Angelus Novus,* Benjamin no duda en centrar su atención en la figura de George para elaborar una especie de diagnóstico sobre el estado de la cuestión en lo relativo a las letras alemanas: "una vez que las creaciones de Stefan George empiezan ya a volverse históricas en su enriquecimiento del lenguaje, primera obra de cada autor [es] ir conformando un nuevo *thesaurus* del lenguaje poético alemán".[31] Ante lo cual es preciso desvincular al maestro tanto de los efectos nefastos de su círculo como de la crisis de la poesía alemana: "no se puede esperar mucho de una escuela cuyo mayor efecto pronto se verá que sólo ha sido mostrar los límites de un gran maestro, tampoco la mecánica evidente de las más recientes producciones nos permite confiar en el lenguaje que ostentan sus poetas […] la crisis actual de la poesía alemana coincide con la decisión sobre la lengua misma, en cuya ponderación no son determinantes ni el gusto, ni el conocimiento, ni la formación".[32] Justo lo que aporta la obra de George: gusto, conocimiento y formación. Y con ello un espacio, una promesa del lenguaje cuyo influjo no deja de ser contradictorio en la configuración de la visión del mundo de Benjamin:

> Así, la influencia de George en mi vida está unida al poema en su sentido más vivo. Cómo ejerció George su dominio en mí y *cómo lo perdió algo más tarde, se desarrolla en el espacio del poema* como, al mismo tiempo, en la amistad de un poeta. Esto quiere decir que *la doctrina no me causó más que desconfianza y rechazo* […] Por lo demás en esa ciencia sacerdotal de la poesía de la cual la revista *Blätter für die Kunts* era custodia nunca encontré ecos de la voz que había sostenido "La canción del enano" o el poema "Secuestro". Esos dos poemas los comparo, dentro del macizo de la literatura alemana, con esas hendiduras que, según la leyenda, se abren cada mil años y nos dejan ver el oro interior de la montaña.[33]

El espacio del poema es al mismo tiempo una de esas hendiduras o grietas abiertas milenariamente en la tradición, pero también un gesto de generosidad didáctica. En el poema *Entführung,* traducible como "Rapto" o "Secuestro", leemos en sus primeros versos: "*Vente conmigo amado niño ven / A las selvas de nuevas remotas / Y aguarda como única merced / Mi canción en tu boca*".[34] El juicio de Benjamin es ambivalente. Hay un patente rechazo a la "doctrina sacerdotal" imperante en el Círculo y simultáneamente el reconocimiento de un legado imprescindible, legitimado en una auténtica experiencia estética: "si es el privilegio y la dicha increíble de la juventud legitimarse en versos, fue en virtud de los tres libros de George, cuyo núcleo es sin duda *El año del alma*, que nosotros lo experimentamos. En la primavera de 1914 apareció sobre el horizonte, anunciando desgracias, *La estrella de la alianza*, y pocos meses después comenzó la guerra. Aún no habían caído cien soldados, cuando la guerra golpeó entre nosotros".[35] Benjamin trata de establecer cierta distancia respecto de la obra de George, como

31. Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.,* p. 247.
32. *Idem*.

33. Cuando aparece el artículo sobre la recitación Benjamin tiene 19 años. El proceso formativo inspirado por George y el posterior distanciamiento de Benjamin se debe más a la postura ideológica adoptada por George y los integrantes de su círculo que a los temas relacionados con la obra literaria abordados en las páginas de la revista editada por el Círculo. Véase Walter Benjamin, *Obras,* libro II, vol. 2, *op. cit.,* p. 232.
34. *Ibid.,* p. 116.
35. *Ibid.*, p. 232.

claramente lo hace con algunos integrantes de su escuela. Pero la presencia del poeta es paradójica, pues representa el fracaso de un proyecto cultural más amplio, de una educación sentimental al fin de cuentas frustrada, interrumpida por la Gran Guerra, cuyo signo mortal y ominoso es la negación radical de la experiencia;[36] la fiesta de la muerte amenizada con todo el instrumental bélico de la técnica. La obra de George permanecerá como una especie de testimonio secreto. Algo cuya legitimidad depende del innegable fracaso de todo un proyecto sólo asimilable en la más inquietante soledad: "Pero, al modo de espíritus de horas no nacidas, de posibilidades ya perdidas, todavía se encuentran algunos poemas que siempre he amado solo, que sólo se me han dado en soledad: signos de aquello que será posible si la soledad y la omisión no fueran totalmente necesarias".[37]

El otro aspecto determinante en la reconfiguración del espacio del poema tiene que ver con la restitución de la obra de Hölderlin dentro de la tradición lírica alemana en el contexto de los primeros años del siglo xx. La renovada influencia espiritual ejercida por la obra de Hölderlin se debe a diferentes factores. De ellos, sin duda el más importante, fue el redescubrimiento, o más específicamente, la edición de un conjunto de obras inéditas u olvidadas que uno de los discípulos de George, como lo fue Norbert von Hellingrath, preparó como parte de un proyecto de investigación sobre las traducciones hölderlinianas a la obra de Píndaro. La indagación de Hellingrath motivó el culto en diversos círculos juveniles de la obra tardía de Hölderlin, que sin importar su estado fragmentario e inconcluso evidenciaba el empleo de una rigurosa técnica. Todo ello dejó sin sustento la opinión que sólo quería ver en la obra tardía del autor de *Hiperión* el síntoma de descomposición del espíritu propio de un poeta caído en el ostracismo. Con la edición de Hellingrath quedó revelada súbitamente la imagen de un poeta desconocido incluso para el público de oído poético más sensible. Se trataba del descubrimiento de un continente nuevo donde encontró cobijo toda una generación. Este punto de vista coincide con el testimonio de Hans-Georg Gadamer cuando afirma: "Hellingrath tiene razón, y no hay en sí ambigüedad alguna, cuando afirma que 'la anunciación misma es prenda de lo anunciado'. El lenguaje y lo que el poeta logra en su lenguaje dan testimonio de una realidad común que no necesita de otra legitimación".[38]

Hellingrath descubre una instancia poética, un "resquicio básico" como lo calificará Gadamer, mediante el cual queda develado un espacio común y al mismo tiempo un espacio imposible. Sin embargo, la renovada lectura de Hölderlin no deja de ejercer un influjo contradictorio merced al signo bélico de la época. El volumen determinante de la edición hölderliniana aparece poco antes del estallido de la guerra, ante lo cual su legado comenzará a verse como una confusa promesa de la *geheimnis Deutschland*, esto es, como parte del ambiguo ideal de una Alemania secreta.[39] Con esto,

36. En su célebre escrito sobre el narrador, Benjamin expone la siguiente reflexión en torno a la *declinación* de la experiencia después de la guerra: "Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos de experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se trasmiten de boca en boca". Walter Benjamin, "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, p. 112.

37. Walter Benjamin, *Obras*, libro ii, vol. 2, *op. cit.*, p. 234.

38. Hans-Georg Gadamer, "Hölderlin y George" en *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 42.

39. A principios de 1917, Norbert von Hellingrath muere en el frente de Verdún y de inmediato se convierte en una especie de mártir para toda una generación de intelectuales nacionalistas. Hellingrath, quien nació el mismo año que Benjamin, edita con el apoyo de Stefan George la obra tardía de Hölderlin y con ello restituye el significado de su obra frente a la tradición del Romanticismo. Este

el espacio del poema queda asechado por el patriotismo de la Gran guerra donde todo sentido vinculante de lo humano se difumina en un vano ideal de realización: el estado larvario del espíritu nacionalista alemán.

hecho puso a Hölderlin en el centro de la atención literaria y comenzó a ser objeto de una interpretación mítico-sacralizante en las que se le veía como el poeta de la "Alemania secreta" [*geheimnis Deutschland*], un "visionario" [*Seher*] que había elegido mantenerse apartado del mundo con el fin de anunciar el verdadero destino de los alemanes. Esta interpretación surge en un contexto donde la sociedad industrial y el comercio masivo se impone sobre las formas de vida tradicionales. Frente a esta crisis el concepto de "juventud" se vuelve parte central del discurso de restauración cultural, un valor social y estético por derecho propio, cuyos acentos románticos influyeron fuertemente en Benjamin. A partir de esta "renovación cultural", George y Hölderlin se convertirán en dos poetas insignia para toda una constelación de intelectuales jóvenes de Alemania. Véase Hans-Georg Gadamer, "Hölderlin y George", *op. cit.,* p. 36ss. En relación a la ambigüedad del término "Alemania secreta", véase Irving Wohlfarth, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeo-alemán*, México, Taurus, 1999, p. 102ss.

BIBLIOGRAFÍA:

Adorno, Theodor W., "Notas sobre literatura", en *Obras completas*, vol. 11, Madrid, Akal, 2003.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Madrid, CEC, 1948.

________, *Poética*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2000.

Benjamin, Walter, *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1996.

________, *Gesammelte Schriften,* vol. 1, núm. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991.

________, *Gesammelte Schriften,* vol. 2, núm. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1997.

________, *La metafísica de la juventud*, Luis Martínez de Velasco (trad.), Barcelona, Paidós, 1993.

________, *Obras*, libro I, vol. 1, Madrid, Abada, 2007.

________, *Obras*, libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2007.

________, *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid, Abada, 2009.

________, *Obras*, libro IV, vol. 1, Madrid, Abada, 2010.

________, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.

Gadamer, Hans-Georg, *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1999.

George, Stefan, *Nada hay donde la palabra quiebra*. *Antología de poesía y prosa*, Madrid, Trotta, 2011.

Hölderlin, Friedrich, *Ensayos,* Madrid, Hiperión, 1976.

Lacoue-Labarthe, Philippe, "El valor de la poesía", en *Heidegger. La política del poema*, Madrid, Trotta, 2007.

________ y Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, París, Editions du Seuil, 1989.

Novalis, *Himnos de la noche/Enrique de Ofterdingen*, Barcelona, RBA, 1999.

Novalis, *Schriften,* libro II, *Das Philosophische Werk,* Richard Samuel (ed.), Darmstadt, 1965,

Weigel, Sigrid, "La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en '*Las afinidades electivas* de Goethe' de

Walter Benjamin", en *Acta Poética*, 2008, vol. 28, núms. 1-2, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2007.

Wohlfarth, Irving, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeo-alemán*, México, Taurus, 1999.

———, "Sobre algunos motivos judíos en Benjamin", en *Cábala y deconstrucción*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2009.

UN SITIO EMBRUJADO O LA MAGIA COMO CRÍTICA MODERNA:[1] PROLEGÓMENOS A UNA METAFÍSICA DEL LENGUAJE SEGÚN WALTER BENJAMIN

ZENIA YÉBENES

> La reforma de la conciencia consiste exclusivamente en despertar al mundo del sueño que experimenta sobre sí mismo.
>
> KARL MARX

El adjetivo *moderno* proviene del latín *modernus* y hace referencia a lo "reciente" o "actual". Lo moderno equivale a lo nuevo que, a su vez, se contrapone a lo antiguo: "Una condición de modernidad presupone un acto de distanciamiento autoconsciente de un pasado, o una situación, que se considera *naíf* ".[2] La naturaleza de la sociedad moderna se articula al diferenciarse de la sociedad "primitiva". La ciencia, considerada epítome del progreso de las sociedades modernas y civilizadas, se opone así a la rémora de la magia de las sociedades salvajes. Efectivamente, a partir del siglo XIX se identifica a la magia con el comportamiento *primitivo* y a la ciencia con el *civilizado*. La magia es "un error de pensamiento perteneciente a un nivel inferior de civilización".[3]

1. El título de este artículo hace referencia a las diferencias entre Benjamin y Adorno (tema al que no daremos seguimiento). Theodor W. Adorno advierte a Benjamin el 10 de noviembre de 1938, de acuerdo con *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, que "su trabajo se ha insertado en el cruce entre magia y positivismo. Ese sitio está embrujado. Sólo la teoría podría romper el hechizo". Véase Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia 1928*-1940, Madrid, Trotta,1998, p. 272.
2. Gustavo Benavides, "Modernity", en Mark C. Taylor (ed.), *Critical Terms for Religious Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 187.
3. Edward Burnett Tylor, *Cultura primitiva I*, Madrid, Ayuso, 1977, pp. 119-120.

Y, sin embargo, mientras que desde cierto *establishment* científico e intelectual se estigmatiza y se condena lo que se da en llamar la "superstición" propia de tiempos remotos y lugares incivilizados, Horkheimer y Adorno no dudan en declarar que *la modernidad misma es mágica*: "los mitos que caen víctimas de la Ilustración eran ya producto de ésta".[4] Para Benjamin, como para Horkheimer y Adorno, la modernidad se revela como un tiempo eminentemente mítico. El sometimiento humano a las fuerzas omnipotentes de la naturaleza se ha invertido, y el carácter mítico de la sociedad moderna se deriva ahora de la explotación desenfrenada de la naturaleza por el ser humano y de la dominación rapaz del hombre por el hombre. La Ilustración ha fracasado en llevar a cabo el gobierno de la razón, y sólo ha conducido a nuevas formas de miseria y opresión. El sufrimiento se enmascara a través de la ideología que contempla a la historia como progreso. Al complacerse en proclamarse libre de la carga del mito, la modernidad cae más profundamente en él; es barbarie disfrazada de civilización. Sin embargo, mientras que la teoría crítica desarrollada por Horkheimer y Adorno ofrece un diagnóstico sombrío de las consecuencias y posibilidades de esta reversión al dominio mítico de lo irracional, Walter Benjamin da un paso más allá. Para él, el mito "no debe equipararse simplemente con el engaño ilusorio y con el desconocimiento, sino que contiene dentro de sí elementos positivos y potencialidades que deben ser conservadas y aprovechadas".[5]

Ciertas formas de experiencia pueden ser entonces particularmente valiosas. Benjamin enfatiza el valor que puede tener la ensoñación lúdica, la intoxicación, y, para lo que aquí nos ocupa,

4. Max Horkheimer, y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, p. 63.
5. Graeme Gilloch, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge, Polity, 1997, pp. 9-12.

la intuición o la mímesis. Su acercamiento a la magia se construye entonces en un doble movimiento de desmitologización y de reencantamiento del mundo. Tal y como advierte astutamente Menninghaus, la obra benjaminiana se imbrica en la dialéctica de "romper con el mito y rescatar al mito".[6] Este movimiento se hace quizá más explícito en el fragmento B de la Tesis XVIII sobre el concepto de historia.

> Seguro que el tiempo al que los adivinos interrogaban para conocer lo que ocultaba en su seno, no lo experimentaron ellos ni como homogéneo ni como vacío. Quien tenga esto presente quizás llegue a comprender cómo se hizo la experiencia del tiempo pasado bajo la forma de recordación: precisamente así. Sabido es que a los judíos les estaba prohibido escudriñar el futuro. La Torá y la oración les instruyen, por el contrario, en la recordación. Ésta desencantaba el futuro, al que sucumbían los que buscaban respuestas en los adivinos. Pero no por eso se convirtió el futuro en un tiempo homogéneo y vacío, porque en ese futuro cada segundo era la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías.[7]

Benjamin desmitologiza la adivinación a través de la crítica a los adivinos que, al presentar el futuro como destino inexorable, anulan la singularidad del acontecimiento. Recuerda la prohibición judía de representarse el futuro porque ve atisbos del peligro de esta representación en el marxismo, que adivina la felicidad futura en el progreso (fatídico) de la historia. Sin embargo, en este mismo

6. Winfried Menninghaus, "Walter Benjamin's Theory of Myth", en Gary Smith (ed.), *Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology (MIT),1991, p. 293.
7. Walter Benjamin, "Tesis sobre el concepto de historia", en Reyes Mate (trad.), *Medianoche en la historia*, Madrid, Trotta, 2006, p. 297.

movimiento de desencantamiento, Benjamin reencanta al mundo. Así, nos dice que el secreto no está en un futuro que pudiera ser escudriñado y que supone la concepción del tiempo homogéneo y vacío, sino en *adivinar –a través de la recitación de los textos sagrados y de la plegaria*– un pasado olvidado para actualizarlo. La figura del mesías es precisamente la que ilustra que el futuro sólo se anuncia en la actualización del pasado. Adivinar no significa adivinar el futuro (y desde aquí la adivinación ha de ser desmitologizada); no obstante, *sí hay que adivinar* un pasado en el presente a partir de la recordación. El exorcismo de Benjamin parece traslucir la propia solidaridad con lo exorcizado.

El recurso de la magia y de los textos bíblicos desempeñan un papel análogo al que los textos trágicos ejercieron en Nietzsche, y esto es patente desde el ensayo de 1916, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", hasta los ensayos escritos dos décadas después: "La enseñanza de lo semejante" y "Sobre la facultad mimética". Nos parece importante comenzar por aquí porque la preocupación de Benjamin por el lenguaje inaugura los hilos que recorrerán su obra posterior. ¿Qué función y que preocupación es ésta? Nuestra lectura tiene que ver con lo que él mismo definió en algún momento como criticismo mágico [*magische Kritik*].[8] Benjamin argumentaba que para el Romanticismo temprano –bien versado en el pensamiento kantiano– el concepto de crítica adquiere casi un significado mágico. La crítica connota explícitamente no un mero discernir o un estado mental improductivo, sino uno objetivamente productivo. Al vincular los conceptos de *magia* y de *crítica*, Benjamin aventura que una conciencia viviente anima la obra de arte. Según su tesis, el entendimiento no sólo produce la obra, sino que habita aquello que produce; sugiere que un criticismo mágico no descifra el significado de una obra, sino que la trae a la vida. Interpretar es animar, y leer es resucitar. El "alma" de la obra dormita hasta que el crítico la despierta. A diferencia del marxismo ortodoxo en la comprensión benjaminiana, lo que parece remitir casi alegóricamente a un significado escondido no es un resto *de alguna exterioridad* que, por ejemplo, pueda ser entendida como una superestructura ideológica que a su vez haya de ser reconducida a la estructura histórica que la determinó, sino que se nos presenta, más bien enigmáticamente, como un paisaje petrificado. De lo que se trata, pues, es de hacer que vuelva a la vida.

El criticismo mágico de Benjamin es *animista*. Implica asumir que hay fuerzas vivas operando en cada acto de discurso. Por supuesto, podríamos preguntarnos si –como hace en el primero de los textos al que haremos referencia– partir del principio de que las cosas "hablan", o situar a Dios como garante de la correspondencia entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de la naturaleza y de las cosas, no es soslayar el problema, muy real, de si la traducción que él postula entre estos lenguajes, emparentándolos en un mismo Origen (con mayúscula), es del todo posible o no. Sin embargo, nos parece más fructífero hacer otra lectura que tienda un puente entre lo que se ha denominado la etapa "teológica" y la etapa "materialista" de su pensamiento. Nuestra lectura es que con ideas que aparecen, o bien en 1916, como "mediación inmediata", o bien en 1933, como "semejanza inmaterial", Benjamin intenta llevar a cabo la abolición de la distancia entre la cosa transmisible y el acto de transmisión sin reducir la una al otro, ni viceversa. Dicha abolición *se ha considerado siempre uno de los rasgos del mito, un rasgo cuya potencialidad a Benjamin le interesa rescatar.*

Para él, la modernidad implica la yuxtaposición súbita de lo nuevo y de lo antiguo. No hay, sin embargo, ningún llamado a la continuidad histórica. La modernidad misma es la que provee la causa,

8. Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988, p. 35.

el contexto, los medios y la necesidad para la resurgencia de la magia. Así, el mismo Benjamin resucita la facultad mimética en la época en que la cámara y el cine, y los ritmos de montaje son estimulados y predicados con base en ésta, pero a partir de su yuxtaposición con lo arcaico. La abolición mítica de la distancia entre la cosa transmisible y el acto de transmisión, tiene que ver con la crítica benjaminiana a la precipitación en una exterioridad que nos lanza *fuera de la experiencia del lenguaje* y que, al hacerlo, inaugura una relación perversa entre las palabras y las cosas en la que el lenguaje es contemplado como herramienta, y la realidad por lo tanto deviene, irremisiblemente, instrumentalizada. La necesidad de la abolición *mítica* de esta distancia se presenta asimismo necesaria –según su lectura– en el seno del marxismo, que al separar estructura y superestructura remite la singularidad a la exterioridad de un proceso global, y, al hacerlo, la sacrifica. Habría más bien que comprender la *praxis* como lo que "se presenta sobre todo como una pieza textual, como un jeroglífico que el filólogo debe construir en su integridad fáctica donde están reunidos *originalmente en mítica rigidez* tanto los elementos de la estructura como los de la superestructura".[9] La ambivalencia benjaminiana con respecto al mito se hace aquí evidente. Es la abolición *mítica* de la distancia la que puede, *paradójicamente*, liberar de su rigidez *mítica a* los elementos que habían quedado petrificados. Veamos a continuación los indicios.

LA MAGIA DEL LENGUAJE O LA MEDIACIÓN INMEDIATA

En su ensayo "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos" (1916) escrito en respuesta a ciertas conversaciones con Gershom Scholem, Walter Benjamin advierte: "No existe

9. Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, pp.181-182.

evento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no tenga, de alguna forma, participación en el lenguaje, ya que está en la naturaleza de todas ellas comunicar su contenido espiritual".[10] La filosofía benjaminiana del lenguaje tiene como primera característica que el lenguaje no es algo distintivamente humano. Todo en la creación es lenguaje y el lenguaje del hombre es sólo un modo (privilegiado) de éste. Todas las cosas comunican: "no podemos imaginarnos una total ausencia de lenguaje en cosa alguna".[11] Lo que es comunicable lo es, entonces, porque todo tiene un contenido lingüístico que, como veremos enseguida, es expresión directa de su contenido espiritual [*geistige wesen*].[12]

A este respecto hay que recordar que en la traducción al español del alemán *geistige wesen*, el adjetivo *geistige* significa *mental*, *intelectual,* mientras que el nombre *Geist* puede traducirse como *mente*, *espíritu* e incluso *fantasma*. Podríamos decir que lo que el lenguaje comunica entonces es "el alma o espíritu de las cosas". Frente a la concepción burguesa del lenguaje que contempla al signo como mediador para representar un objeto, Benjamin defiende que todo, absolutamente todo, tiene un contenido espiritual que se comunica, no *a través de* él, sino *en* él. No hay que confundir, sin embargo, la entidad espiritual o el alma de la cosa presentada en el lenguaje con la cosa misma: "Por ejemplo, el lenguaje de esta lámpara no comunica esta lámpara (la entidad espiritual de la lámpara, en la medida en que es *comunicable* no es de modo alguno la lámpara) sino la lámpara lingüística, la lámpara de la comunicación, la lámpara en

10. Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, p. 59.Human Rights on the Occasion of its 140th Session, 2010, p. 5.

11. *Ibid*., p. 60.

12. Walter Benjamin, "Über sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen", en *Gesammelte Schriften*, vol. 2, Fráncfort del Meno, Surkhamp, 1977, p. 141.

la expresión".[13] ¿Qué es lo que hace Benjamin al introducir esta distinción? Veámoslo más despacio.

Contra una teoría mística y *naíf* del lenguaje que postula que las palabras son idénticas a las cosas; y contra lo que, como hemos señalado ya, él mismo denomina una concepción burguesa, que lo define como mero instrumento; para Benjamin el lenguaje no comunica la cosa, sino su ser espiritual que no es; en su mismo lenguaje, su pura comunicabilidad. Lo contempla como *mediación inmediata*: "Lo medial refleja la *inmediatez* de toda comunicación espiritual y constituye el problema de base de la teoría del lenguaje. Si esta inmediatez nos parece mágica el problema fundacional del lenguaje sería entonces su magia".[14] La *mediación inmediata* es la clave a través de la cual Benjamin intenta –como hemos dicho– desmarcarse de dos posturas. La primera, que es de la de Saussure, en cuyo *Curso de lingüística general* (1916) se advierte la arbitrariedad de un signo que representa a la cosa por convención (y que él considera eminentemente burguesa). La segunda, la de la teoría mística *naíf*, que identifica a la palabra directamente con la cosa. El lenguaje como *mediación inmediata* le permite defender simultáneamente que, en tanto *mediación*, si bien las palabras no expresan las cosas mismas sino su comunicabilidad o contenido espiritual, éste, en tanto *inmediato*, no está desvinculado de la cosa misma. No hay separación fenómeno/noúmeno. Hay una no identidad entre ambos que hace necesaria la *mediación*, pero una que los vincula *inmediatamente* –como hemos señalado anteriormente–. Esto propicia el segundo movimiento benjaminiano consistente en poder señalar, una vez más simultáneamente, la materialidad del lenguaje, su presencia efectiva en el mundo, y, al mismo tiempo, su autonomía

13. Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", *op. cit.*, 1991, p. 61.

14. *Ibid.*, p. 61.

creativa, que lo vuelve renuente a toda tentativa de instrumentalización.

Para desarrollar esta idea, Benjamin interpreta los primeros capítulos del *Génesis* que le interesan especialmente, porque "sus exposiciones se ajustan en principio al lenguaje asumido como realidad inexplicable y mística, sólo analizable en su posterior despliegue".[15] El *Génesis* le permite explorar una lectura de esa *mediación inmediata* que es la magia del lenguaje. En primer lugar, para comprender la relación que impera entre las cosas y su entidad espiritual (que se expresa lingüísticamente), Benjamin distingue entre el lenguaje de éstas y el lenguaje de los hombres. Las cosas comunican, pero su lenguaje es "mudo": "sólo pueden intercomunicarse a través de una comunidad más o menos material. Dicha comunidad es tan inmediata e infinita como toda otra comunicación lingüística y es mágica pues también existe la magia de la materia".[16] Los lenguajes de las cosas carecen de la forma lingüística del fonema: "lo incomparable del lenguaje humano radica en la inmaterialidad y pureza espiritual de su comunidad con las cosas y cuyo símbolo es la voz fonética. La Biblia expresa este hecho simbólico cuando afirma que Dios insufló el aliento en el hombre; este soplo significa vida, espíritu y lenguaje".[17]

Las cosas sólo se comunican a sí mismas, pero no pueden nombrar ni nombrarse, sólo el hombre se comunica a sí mismo *nombrando:* "el hombre es el nombrador; en eso reconocemos que desde él habla el lenguaje puro [...] puede nombrar a las cosas".[18] La diferencia entre el hombre y las cosas queda puesta en evidencia en el recurso de Benjamin a la segunda versión del *Génesis*. La

15. *Ibid*,. p. 66.

16. *Ibid.*, p. 65.

17. *Ibid.*, pp. 65-66.

18. *Ibid.*, p. 63.

creación *ex nihilo* de palabra divina (*Génesis*, 1) es sustituida por el énfasis en un hombre hecho del barro –el material de la tierra– al que Dios entrega el don del lenguaje con el que ha creado el mundo (*Génesis*, 2). Al no ser creado de la palabra divina y serle otorgado el don del lenguaje, el hombre se eleva por encima de una naturaleza muda y creada directamente por la palabra de Dios. El hombre efectivamente se convierte así en el encargado de completar la Creación: "la creación divina se completa con la asignación de nombres a las cosas por parte del hombre".[19] Desde estos supuestos, Benjamin deduce una jerarquía –que describe como escolástica– "de todas las entidades espirituales y lingüísticas según grados de existencia o de ser".[20] Él mismo escribe:

> Lo más lingüísticamente existente, la expresión más perdurable, lo más cargado y definitivamente lingüístico, en suma, lo más pronunciable constituye lo puramente espiritual. Eso es precisamente lo que indica el concepto de revelación, cuando asume la intangibilidad de la palabra, como condición única y suficiente de la caracterización de la divinidad de la entidad espiritual manifiesta en aquélla. El más elevado dominio espiritual de la religión, en el sentido de la revelación, es por añadidura también el único que no sabe de impronunciabilidad ya que es abordado por el nombre y se pronuncia como revelación. Pero aquí se anuncia que sólo en el hombre y su lenguaje reside la más elevada entidad espiritual, como la presente en la religión, mientras que todo arte, incluida la poesía, se basa no en el concepto fundamental y definitivo del espíritu lingüístico, sino en el espíritu lingüístico de las cosas, aunque éste aparezca en su más consumada belleza.[21]

19. *Idem.*
20. *Ibid.*, pp. 64-65.
21. *Ibid.*, p. 65.

La economía benjaminiana del lenguaje otorga preeminencia no a la inefabilidad, sino a la comunicabilidad. Como indica la palabra *revelación*, el milagro no es lo indecible, sino precisamente lo contrario: la pronunciabilidad y la comunicabilidad misma. Además, "si la tradición teológica entendió siempre a la revelación como algo que la razón humana no puede conocer por sí misma, esto no puede significar entonces otra cosa que lo siguiente: el contenido de la revelación no es una verdad expresable a fuerza de proposiciones lingüísticas sobre lo existente […] sino, más bien, una verdad que concierne al lenguaje mismo, al hecho mismo de que el lenguaje –y, por lo tanto, el conocimiento– sea".[22] Ahora bien, las cosas se comunican pero son mudas, no reflejan la comunicabilidad en todo su esplendor, el lenguaje no llega a pronunciarse completamente en ellas y por ello se encuentran en el estadio inferior de la jerarquía benjaminiana: "el lenguaje en su entidad comunicativa es imperfecto desde el punto de vista de su universalidad, cuando la entidad espiritual que habla desde él no es lingüística, es decir, comunicable, en la totalidad de su estructura. *Sólo el hombre posee el lenguaje perfecto en universalidad e intensidad*".[23]

Y, sin embargo, el lenguaje humano del arte y la poesía a menudo sacrifica su lugar en esta jerarquía porque, obsesionado por la mudez de las cosas, por lo que no se puede decir, cae en la trampa de lo inefable. Olvida que la revelación es, una vez más, la pronunciabilidad y la expresabilidad misma. Si el hombre completa la Creación nombrándola, la tarea de Benjamin es salvar la entidad espiritual del lenguaje haciendo que se dirija ya no a lo inexpresable, sino *a la posibilidad misma de que la existencia del lenguaje, lo máximamente decible, pueda ser dicha.*

22. Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 28.
23. Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *op. cit.*, p. 64.

Volvamos a la cuestión de la *mediatez inmediata* del lenguaje. No sólo hay una diferencia entre el lenguaje del hombre y el lenguaje de las cosas, sino entre la *palabra divina* y el *nombre* que el hombre da a las cosas. La *palabra divina* crea a las cosas. Dios otorga después el lenguaje al hombre para que *nombre las cosas y éstas puedan así ser conocidas*: "La palabra de Dios no conserva su creatividad en el nombre. Se hizo en parte receptora, aunque receptora de lenguaje. Tal recepción está dirigida hacia el lenguaje de las cosas, desde las cuales no obstante trasluce la muda magia de la naturaleza de la palabra de Dios".[24] Si el lenguaje de las cosas ha de esperar al lenguaje humano, lo cierto es que el lenguaje humano ha de alimentarse del lenguaje de las cosas. Entre los nombres hay sin embargo que otorgar una preeminencia especial al *nombre propio*:

> La teoría del nombre propio es igualmente la teoría de la frontera entre el lenguaje finito e infinito. De todos los seres, el humano es el único que nombra a sus semejantes al ser el único que no fuera nombrado por Dios […] Con la atribución del nombre consagran los padres al niño a Dios. Desde un punto de vista metafísico y no etimológico, el nombre dado carece de toda referencia cognitiva, como lo demuestra el hecho de que también nombra al niño recién nacido.[25]

Si recordamos que, de acuerdo a la segunda versión del *Génesis* desarrollada por Benjamin, el hombre no fue creado de la palabra divina y se le concedió el lenguaje como don, así se esclarece la comprensión del "nombre propio" como frontera entre lenguaje infinito y finito. Es decir, el hecho de que nombremos al recién nacido, y de que por lo tanto no haya referencia cognitiva que nos

24. *Ibid.*, p. 68.
25. *Ibid.*, pp. 67-68.

obligue a llamarlo de una manera u otra, se vincula con este carácter infinito del lenguaje. Y, sin embargo, el nombre del recién nacido se asocia inmediatamente con él. En efecto, a través del nombre –*y del nombre propio*– se nos recuerda que es precisamente en nuestra condición de criaturas creadas por Dios, que podemos tener un nombre y *nombrar*. Nuestro nombre, entonces, se liga una vez más inextricablemente a nuestro contenido espiritual. Sir George James Frazer, en su obra *La rama dorada* (1890), proporciona un ejemplo de esta valiosa *mediación inmediata* que constituye la magia del lenguaje. No deja de ser curioso que, de hecho, Frazer describa esta *inmediatez* precisamente en su análisis sobre la magia homeopática.[26] Nos señala que para ciertos pueblos el espíritu de una persona se comunica *en* y no *a través* del lenguaje. Cuando esta persona dice su *nombre*, se dice que tiene su alma –su entidad o contenido espiritual– en la boca:

> Por cuanto, podrían argüir estos filósofos primitivos, que, cuando un hombre deja pasar a través de sus labios su nombre, se desprende con éste de una parte de sí mismo y si persiste descuidadamente en ello, terminará seguramente por disipar sus energías […] muchas […] enfermedades, pueden haber sido alegadas por estos moralistas sencillos, ante sus discípulos aterrorizados, como ejemplos espantosos del destino que más pronto o más tarde atrapa al libertino que se consiente a sí mismo el hábito inmoderado, aunque agradable, *de pronunciar su propio nombre*.[27]

26. Frazer señala: "la magia homeopática está fundada en la asociación de ideas por semejanza; la magia contaminante o contagiosa está fundada en la asociación de ideas por contigüidad". Véase George James Frazer, *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1998, p. 35.
27. *Ibid.*, p. 292.

La mediación del nombre propio es inmediata porque el hombre, si bien es creado por Dios, no lo es por la palabra divina, y él mismo es quien pone nombre a sus semejantes. Sin embargo, este nombre *expresa directamente el contenido espiritual del individuo,* en tanto criatura creada para nombrar, un contenido espiritual que no puede deslindarse del individuo mismo. En el caso de las cosas –añade Benjamin– el nombre "no ocurre del lenguaje absolutamente libre e infinito".[28] El nombre, que expresa su esencia lingüística, está vinculado a la cosa. Resulta de la forma en la que la cosa creada por Dios, y no por el hombre, se comunica a éste. Benjamin postula entonces una visión del lenguaje que vuelve a alejarse tanto de la arbitrariedad absoluta del signo como de la idea que haría inútil la tarea específicamente humana de nombrar. Dios es el nombre de lo que vincula a la realidad con el lenguaje, pero esta relación descansa en que funge como lo que permite que, a través del nombre, el hombre *efectivamente conozca a las cosas*. Ahora bien, esto no implica que la tarea de nombrar sea una solución ya programada. Es la tarea *específicamente humana* abierta a la creatividad, y, al mismo tiempo, al vínculo con la materialidad del mundo. Mientras que la forma lingüística, a través de la cual Dios *crea* la realidad, es la *palabra*, todas las cosas son mudas y carecen de nombre; sólo conservan un "residuo" de esa palabra divina que las llamó a ser. Para nombrarlas y conocerlas –y que la Creación por lo tanto pueda ser completada– las cosas han de esperar al lenguaje humano. La tarea del hombre es entonces la de *una traducción incesante del residuo de la palabra divina al nombre*, que busca "la expresión identificadora de la palabra hacedora y del nombre conocedor en Dios".[29]

28. Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *op. cit.*, p. 68.
29. *Ibid.*, p. 69.

> La objetividad de esta traducción tiene su garantía en Dios. Es que Dios hizo las cosas, y la palabra hacedora en ellas es el embrión del nombre conocedor, al haber nombrado Dios a cada cosa, una vez hecha. No obstante, este nombramiento es manifiestamente sólo la expresión identificadora de la palabra hacedora y del nombre conocedor en Dios, no la solución predestinada de esta tarea de nombrar las cosas que Dios deja expresamente al hombre. El hombre resuelve este cometido cuando recoge el lenguaje mudo e innombrado de las cosas y lo traduce al nombre vocal. Mas la tarea resultaría imposible de no estar, tanto el lenguaje de nombres del hombre y el innombrado de las cosas, emparentados en Dios, surgidos ambos de la misma palabra hacedora; en las cosas, comunicando a la materia en una comunidad mágica, y en el hombre constituyendo el lenguaje del conocimiento y del nombre en el espíritu bienaventurado.[30]

Sin embargo, Benjamin concede, indirectamente, que esta tarea de traducción no es, ya desde el inicio, tan idílica como podría parecer, porque las cosas de la naturaleza "de no ser en Dios […] carecen de nombre propio. Con su palabra creadora Dios las llamó por su nombre propio. Pero en el lenguaje humano están innombradas".[31] Cuando el hombre las nombra entonces irremisiblemente "las super-denomina", las "sobre-determina".[32] Es difícil advertir entonces cómo una restitución genuina entre la palabra divina, el nombre y la cosa puede ser algo más que una idea regulativa. Sobre todo porque la discrepancia entre la palabra divina y el lenguaje humano se asienta desde el inicio, cuando éste último se define como un "reflejo" de la primera: "todo lenguaje humano es mero reflejo de la palabra en el nombre. Y el nombre se acerca tan poco

30. *Idem.*
31. *Ibid.*, p. 73.
32. *Idem.*

a la palabra como el conocimiento a la Creación. La infinitud de todo lenguaje humano es incapaz de desbordar su entidad limitada y analítica, en comparación con la absoluta libertad e infinitud creadora de la palabra de Dios".[33] Aunque esta discrepancia aparece, por así decirlo, en el carácter "apelativo" del lenguaje como tal, Benjamin ilustra sus vicisitudes postulando una escena en el *Génesis* que precipita una caída en la que el lenguaje se transforma en instrumento, y en la que el nombre degenera en mero signo mediador. Una visión corrupta que sostiene que lo que se "comunica" es un contenido semántico que sería separable o distinguible de la comunicabilidad misma. Este proceso que se inaugura con el árbol del bien y del mal culmina en el mundo pos-Babel que amplía la ruina del lenguaje adánico:

> La pluralidad de lenguajes humanos se explica por la inconmensurable inferioridad de la palabra nombradora en comparación con la palabra de Dios, a pesar de estar aquélla, a su vez, infinitamente por encima de la palabra muda del ser de las cosas. El lenguaje de las cosas sólo puede insertarse en el lenguaje del conocimiento y del nombre gracias a la traducción. Habrá tantas traducciones como lenguajes por haber caído el hombre del estado paradisíaco en el que sólo se conocía un único lenguaje (según la Biblia, esta consecuencia de la expulsión del paraíso se hace sentir más tarde). El lenguaje paradisíaco de los hombres debió haber sido perfectamente conocedor; si, posteriormente, todo conocimiento de la pluralidad del lenguaje se diferencia de nuevo infinitamente, entonces, y en un plano inferior, tuvo que diferenciarse con más razón en tanto creación en el nombre.[34]

33. *Ibid.*, p. 67.
34. *Ibid.*, p. 70.

¿En qué consiste pues el pecado original? Según Benjamin, la escena del árbol del bien y del mal narra la pérdida de la magia del lenguaje que sufrió el hombre. Lo que se pierde es el carácter de mediación inmediata del lenguaje. La serpiente tienta al hombre con un conocimiento que "carece de nombre".[35] Ahora bien, como hemos visto, el *nombre* es lo que singulariza al hombre y le devela su ser espiritual como más alto grado de comunicabilidad, cuya tarea es completar, nombrando, la Creación misma. Al seducir al hombre con un conocimiento que está fuera del lenguaje y que es exterior a él, la serpiente lo aleja de la expresión directa de su entidad espiritual. A partir de ese momento el hombre aspira a un conocimiento que cree que es posible adquirir *a través del lenguaje* (y no *en lo que es ya su entidad espiritual).* Esta Caída signa la instrumentalización, la concepción de esa visión burguesa con la que Benjamin es tan crítico. Para él, además, no es extraño que el fruto prohibido sea el del conocimiento del bien y del mal.

Para conocer las cosas no es necesario, dice Benjamin, conocer el bien o el mal, sino *la mediación inmediata que se da en su mismo nombre*. El conocimiento del bien y del mal sólo es posible desde la exterioridad de un lenguaje que, al salir de sí, pierde su vínculo concreto con ellas y se vuelve abstracto: "por su parte, el conocimiento de lo bueno y lo malo es una charlatanería en el sentido profundo en que lo usa Kierkegaard [...]. Con el pecado original y dada la mancillación de la pureza eterna del nombre, se elevó la mayor rigurosidad de la palabra sentenciadora: el juicio".[36] Benjamin contempla en ello la fundación tanto del concepto que frente al nombre posee este carácter abstracto y judicativo, como del origen mítico de la ley, inextricablemente ligado a éste:

35. *Idem.*
36. *Ibid.*, p. 71.

Quizá esté permitido sugerir que los elementos lingüísticos abstractos echan a su vez raíz, en palabras sentenciadoras en el juicio. La inmediatez (la raíz lingüística) de la comunicabilidad de la abstracción está dada en el juicio sentenciador. Dicha inmediatez de la comunicación de la abstracción se erige en sentenciadora ya que el hombre con el pecado original, abandona la inmediatez de la comunicación de lo concreto, a saber, el nombre, para caer en el abismo de la mediatez de toda comunicación, la palabra como medio, la palabra vana, el abismo de la charlatanería. Repítase que charlatanería fue preguntarse sobre lo bueno y lo malo en el mundo surgido de la Creación. El árbol del conocimiento no estaba en el jardín de Dios para aclarar sobre lo bueno y lo malo, ya que eso podía habérnoslo ofrecido Dios, sino como indicación de la sentencia aplicable al interrogador. Esta ironía colosal señala el origen mítico del derecho.[37]

La función del arte y la filosofía debe entonces ser la de redimir lo que se perdió con la Caída: *el lenguaje de los nombres*. Esto significa tener en cuenta ciertos aspectos que Benjamin considera irrenunciables para, lo que podríamos llamar, sus prolegómenos a una metafísica del lenguaje. En primer lugar, *todas* las cosas comunican; en segundo lugar, el lenguaje mudo de las cosas es traducido por el lenguaje humano para que las cosas puedan ser nombradas y por lo tanto conocidas. La Creación es así completada porque sólo con la tarea nombradora que realiza el hombre, la comunicabilidad se concreta plenamente a sí misma. En tercer lugar hay una mediación inmediata *mágica* que (de manera no exenta de dificultades, como hemos señalado) garantiza el vínculo entre las cosas, el lenguaje y los nombres al hallar su garantía en la Palabra originaria; es decir, el Performativo puro que aquí se llama Dios. El *lenguaje de los nombres* –escribe Benjamin– revela que "por medio de la palabra el hombre está ligado al lenguaje de las cosas. Consecuentemente, se hace ya imposible alegar, de acuerdo con el enfoque burgués del lenguaje, que la palabra está sólo coincidentalmente relacionada con la cosa; que es signo, de alguna manera convenido, de las cosas o de su conocimiento. El lenguaje no ofrece jamás *meros* signos".[38]

37. *Ibid.*, pp. 71-72.

LA MAGIA DE LA MÍMESIS, LA SEMEJANZA INMATERIAL

Theodor W. Adorno describe la escritura de Benjamin como aquella en la que "el pensamiento se echa encima de la cosa, como si quisiera convertirse en acto, olor, sabor".[39] Susan Buck-Morss indica que Benjamin postula "una forma activa, creativa de mímesis que involucraba la habilidad de hacer correspondencias por medio de una fantasía espontánea".[40] Como vimos con anterioridad, si la apuesta de Benjamin consiste en intentar pensar simultáneamente el vínculo material que une inextricablemente el lenguaje al mundo, y en preservar su autonomía creadora, el hilo con el que tejió estas inquietudes será posteriormente la facultad mimética. El periodo teológico del joven Benjamin que vimos esbozarse, subrayaba la no instrumentalidad del lenguaje a través del lenguaje de los nombres. En su periodo materialista, Benjamin reformula su teoría mediante el concepto de una *mímesis* de la que Dios deja de ser el nombre garante: "La naturaleza genera semejanzas: basta pensar en la mímica. No obstante, el hombre es quien posee la suprema capacidad de producirlas. Probablemente ninguna de las más altas funciones humanas está exenta del factor determinante jugado por la facultad mimética".[41]

38. *Ibid.*, p. 68.
39. Theodor W. Adorno, *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 258.
40. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p. 290.
41. Walter Benjamin, "La enseñanza de lo semejante", en *Para una crítica de a violencia y otros ensayos, op. cit.*, p. 85.

Hay que advertir, sin embargo, el hilo temático, *mágico*, que une lo que Benjamin escribe en 1916 con lo que escribe en 1933. Efectivamente la producción de las semejanzas en el más alto grado, *la mímesis* propiamente dicha, parece ser una facultad humana parecida a la del lenguaje propio del hombre en su tarea de *nombrar*. La capacidad menor de la naturaleza de generar las semejanzas –lo que Benjamin llama *mímica*– parece la manera en que Benjamin se refiere ahora al *lenguaje de las cosas*. Recordemos lo que Benjamin advertía en "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", que las cosas "sólo pueden intercomunicarse a través de una comunidad más o menos material. Dicha comunidad es tan inmediata e infinita como toda otra comunicación lingüística y es mágica pues también existe la magia de la materia".[42] La magia homeopática –recordaba a su vez Frazer– opera con la premisa de que "lo semejante produce a lo semejante".[42] Podríamos pensar entonces que el lenguaje de las cosas opera bajo esta misma premisa. Si las cosas hablan es porque son signos; no signos lingüísticos sino *semejanzas*. Es la clase de signos que Peirce llamaba *iconos*. Las cosas se comunican imitándose unas a otras. Casi dos décadas después de "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", Benjamin añade: "La comunicación de la materia en su comunidad mágica tiene lugar a través de la semejanza".[44] La semejanza es la *mediación inmediata* que permite la comunicación, una vez más, de la entidad espiritual de las cosas. Ahora bien, la entidad espiritual de las cosas significaba, en la primera aproximación de Benjamin, la develación del "residuo" de la palabra divina que las creó y que hizo posible que el hombre pudiera nombrarlas. Podríamos decir entonces que una cosa es semejante a otra porque todas llevan la huella del performativo absoluto que las llamó a ser. Y, sin embargo, como ya señalamos, la palabra divina, que sobrevive como residuo en las cosas, carece de forma lingüística. Las cosas la comunican asemejándose unas a otras. Sólo el hombre puede traducirlas fonéticamente en el nombre. Benjamin había advertido ya que *la voz fonética* signa la comunión entre el lenguaje humano y el lenguaje de las cosas en el que "trasluce la muda magia de la naturaleza de la palabra de Dios".[45]

En los textos de 1933, Benjamin vuelve a rechazar el principio de arbitrariedad del signo propuesto por Saussure: "el lenguaje no es, como resulta evidente para el entendido, un sistema convenido de signos".[46] Su lectura se acerca más bien al *Cratilo* de Platón. Así, señala que para comprender la formación del lenguaje es necesario "acudir a ideas que se presentan, en su forma más rudimentaria, como explicaciones onomatopéyicas".[47] La explicación onomatopéyica es presentada en el diálogo platónico cuando, frente a Hermógenes, Cratilo señala que el nombre expresa la esencia de la cosa adaptando el sonido al sentido. Para Benjamin, el nombre y la cosa están ligados, porque ambos participan del mismo *material acústico*. Esta comunión –en el caso de Benjamin– es posible por el sonido inarticulado que conservan y comunican todas las cosas a través de la semejanza que las remite a un origen común.

Saussure en su *Curso de lingüística general* (1916) revisa todas las que se han pasado así había advertido que las onomatopeyas no son más que una "imitación aproximada y ya medio convencional que

42. *Ibid.,* p. 65.

43. George James Frazer, *op. cit.,* p. 35.

44. Walter Benjamin, "Antitheses Concerning Word and Name", en *Selected Writtings*, vol. 2 (1927-1934), Cambridge, Massachusetts, 1999, p. 717.

45. Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *op. cit.,* p. 68.

46. *Ibid.,* p. 87.

47. Walter Benjamin, "Sobre la facultad mimética", en *Angelus novus*, Madrid, Edhasa, 1971, p. 169.

sólo se aproximan a los sonidos que imitan". Así los perros franceses ladran "*ouaoua,* los alemanes *wauwau, y* los españoles *guau guau*".[48] Entonces, hasta cierto punto y desde esta lectura, la onomatopeya no permitiría –pese a los deseos de Benjamin– argumentar en pro del lenguaje como un sistema de signos que remite a un origen primordial y que no es arbitrario. Sin embargo, Benjamin advierte que si bien las mismas cosas tienen nombres diferentes en distintas lenguas, existe, en el seno de la diversidad, una semejanza originaria; y que "ordenando las palabras de diversas lenguas que significan la misma cosa, alrededor de este significado como centro de ellas, sería necesario indagar como todas ellas –que pueden a menudo no tener entre sí ninguna semejanza– son similares a ese significado en su centro".[49] Podríamos pensar que más que a una relación de semejanza, Benjamin está aludiendo aquí a una de denotación. Según Nelson Goodman, "una imagen, para representar un objeto, debe ser un símbolo para éste, referirse a él […] ningún grado de semejanza es suficiente para establecer la relación de referencia. Tampoco la semejanza es necesaria para la referencia. Casi cualquier cosa puede representar otra […] la denotación es el centro de la representación y es independiente de la semejanza".[50]

Y, sin embargo, no hay que olvidar que para entender la semejanza de lo que perceptiblemente no tiene entre sí ninguna semejanza, Benjamin recurre a una idea por lo menos peculiar: la de *semejanza inmaterial*,[51] que a su vez se asemeja a la de *mediación inmediata* con la que ya había definido el lenguaje. De hecho, es a

48. Ferdinand de Saussure*, Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 94-95.

49. Walter Benjamin, "Sobre la facultad mimética", en *op. cit.*, p. 169.

50. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianápolis y Nueva York, Bobbs/Merrill, 1968, p. 5.

51. Walter Benjamin, "Sobre la facultad mimética", en *op. cit.*, p. 169.

través de la "semejanza inmaterial" que Benjamin vuelve a reivindicar la relevancia del lenguaje –como había hecho en el primer ensayo–. Comienza por señalar que ha habido "un creciente debilitamiento de la facultad [mimética]. Puesto que es evidente que el mundo perceptivo del hombre moderno no contiene más que escasos restos de aquellas correspondencias y analogías que eran familiares a los pueblos antiguos".[52] Benjamin habla de un creciente debilitamiento y no ya de un "pecado original" ni de una "Caída". La facultad mimética se transforma históricamente y el primer ejemplo de semejanza inmaterial lo encontramos en la astrología, a través de la determinación del recién nacido por medio de las constelaciones; no obstante, el canon de la semejanza inmaterial es –una vez más– el lenguaje:

> Siempre le ha sido reconocida a la facultad mimética una cierta influencia sobre la lengua […] Así se ha dado un puesto con el nombre de onomatopeya al comportamiento imitativo en la formación del lenguaje […] "Toda palabra y toda la lengua –se ha dicho– es onomatopéyica". Es difícil precisar aunque sólo sea el programa que se podría hallarse implícito en esta proposición. El concepto de semejanza inmaterial proporciona sin embargo algunas indicaciones.[53]

Como hemos señalado anteriormente, la semejanza inmaterial permite ordenar las palabras, de diversas lenguas que significan la misma cosa, alrededor de este significado como centro de ellas; e indagar cómo todas ellas, sin ser materialmente semejantes entre sí, al ser similares a ese significado, sí son semejantes *inmaterialmente*. Para Benjamin, la clave de esta semejanza inmaterial radica entonces

52. *Ibid.,* p. 168.

53. *Ibid.,* p. 169.

en saber identificar que las palabras que no son semejantes pero significan lo mismo, son finalmente semejantes porque son diferentes ecos *de un mismo sonido*. Esto es posible, recordemos, por el sonido inarticulado que conservan todas las cosas y que sólo el hombre articula en fonema. El sonido articulado fonéticamente es lo que permite al hombre *nombrar* y lo que permite la comunión entre el lenguaje humano y el lenguaje de las cosas. Ahora bien, para Benjamin este énfasis no debe hacer que nos centremos sólo en la palabra hablada, sino también en la palabra escrita y en su relación con la cosa significada. Para explicarlo, recurre a su propia experiencia como practicante asiduo de la grafología. Ésta es una invención francesa del siglo XIX que pretende determinar las características de un individuo mediante el examen de su escritura manuscrita. El grafólogo debe guiar su lectura del manuscrito a través de ciertas referencias estandarizadas (dirección, tamaño, espaciamiento, presión, velocidad, etcétera), pero también es necesaria una sensibilidad intuitiva. Benjamin advierte: "La grafología ha enseñado a descubrir en la escritura imágenes que en ellas esconde el inconsciente de quien escribe. Es necesario pensar que el proceso mimético que se expresa así en la actividad de quien escribe era de máxima importancia para el escribir en los tiempos remotísimos en los que surgió la escritura".[54] En su revisión de la relación de Benjamin con la grafología, Eric Downing señala que aquél comparaba con los dibujos de los niños la escritura a mano en la que *las letras eran imágenes* que se comportaban igual que sus modelos, ya fueran éstos personas, animales u objetos, y así tenían cola, piernas, cabezas, ojos o boca:

> En la grafología como en la antigua adivinación, los signos que se deben leer, son objetos en movimiento visual este caso palabras y letras que operan fuera de la interferencia racional y de su significado y contexto normal; que funcionan como signos animados, incluso como animales, implícitamente anclados en un mundo natural del cuerpo. Precisamente porque evitan el ámbito de la instrumentalidad humana y participan en cambio, en un reino […] no (auto) consciente, son significantes privilegiados de conocimiento acerca de lo humano.[5]

54. *Ibid.*, p. 170.

La letra como imagen funge así de *mediación inmediata* que vincula a la palabra con el lenguaje de las cosas y con las cosas, al igual que el sonido aseguraba a la diversidad de palabras que, sin ser semejantes significaban lo mismo que su disposición no era arbitraria, que al significar lo mismo se asemejaban *inmaterialmente*. Semejanza inmaterial es también la que existe entre las letras y sus modelos. Por eso, para verla hace falta el entrenamiento del grafólogo; así, al recurrir a la grafología, Benjamin hace referencia al inconsciente que, sin embargo, se dirige aquí a sustentar la relación ontológica entre el significante y el significado. Recordemos que entre la imagen y el sonido, los fonemas son las unidades más pequeñas de la lengua. Sólo podemos conocerlos o usarlos como una *imagen* acústica o visual. No obstante, Benjamin en su ejemplo de la grafología introduce la importancia del cuerpo como comunicación de la comunicabilidad; es decir, de la comunión mágica de todo lo que existe y que sólo el hombre, cuya entidad espiritual es total y plenamente lingüística, podría plenamente mostrar. Una pequeña digresión nos permitirá ilustrar esto. En 1914, Aby Warburg, el insigne historiador de arte renacentista, deliró en Hamburgo asumiendo que era el general en jefe de la guerra. A comienzos de la década de 1920 lo internaron en la clínica psiquiátrica Bellevue de Kreuzlingen. Tres años después comenzó a impartir a los pacientes

55. Eric Downing, "Divining Benjamin: Reading Fate, Graphology and Gambling", en *MLN*, vol. 126, núm. 3, 2011, p. 569.

una conferencia sobre el ritual de la serpiente de los Indios Pueblo. En ella, narraba un viaje por el desierto de Arizona en 1895, en el que había quedado impresionado por el valor de la serpiente en el pensamiento salvaje. Warburg indagaba en la modalidad de representación de los Indios Pueblo (y también los Navajo) que producían imágenes abstractas y jeroglíficas que habían de ser leídas en un estado intermedio entre la imagen de la realidad y el signo; entre el reflejo de la realidad y la escritura. Warburg descubría en las pinturas de la serpiente y en los rituales la persistencia de una ambivalencia en su significado –desde los Hopi a la Edad Media–, y las tipificaba en la figura de la condena agónica de Laocoonte frente a la figura terapéutica de Asclepio, el sanador. Una ambivalencia entre *pathos* y *ethos* que pensaba que conectaba todos los elementos de la naturaleza. Asimismo, halló reiteraciones serpentinas en la espiral y el rayo que las vanguardias convirtieron en formas simbólicas por excelencia, y contempló en los cables del tendido eléctrico de las ciudades modernas una tentativa de domesticación de las curvas de la serpiente, alejando de sí tanto la amenaza de las descargas como el animismo. Para Warburg, el ritual de la serpiente permitía observar cómo al imitar los movimientos del animal se trataba de vincularse mágicamente con él, precisamente a partir de la repetición de sus gestos. En el caso del ritual de los indios Hopi, tanto la manipulación de la serpiente como su identificación con el rayo y consecuentemente con la lluvia y la fertilidad, el ritual suponían una conexión capaz de ordenar aquello que se estimaba disperso en la realidad; esto con el fin de alcanzar la comprensión de la ambigüedad que regía en la naturaleza. El rayo de la tormenta y el movimiento del reptil eran uno y el mismo; la naturaleza y el hombre podían ser comprendidos bajo este aspecto como un todo concordante con el hecho de cuya comunión, o comunicabilidad, podía además hacerse cargo el ritual o el arte.[56] La célebre conferencia de la serpiente tuvo el efecto de

despertar la psique de Warburg, que parecía muerta desde hacía mucho, al liberarlo del orden de un tiempo –Benjamin llamaba homogéneo o vacío–, y permitirle rescatar culturas en trance de desaparecer, de la Grecia Antigua a los Indios Pueblo, con la actualidad de la Primera Guerra Mundial. Poco después de que Warburg saliera de la clínica en la que había permanecido años, pronunció entonces uno de los warburgismos que su hijo Max ha transmitido: "Symbol tut wohl" ["El símbolo (en este caso el de la serpiente) cura"].[57] El símbolo había permitido la supervivencia de las formas arcaicas en su superposición con un presente –el de la guerra– con el que Warburg había sido incapaz de lidiar.

¿Se trataba entonces de la recuperación de un pasado que ya había sido? No debemos olvidar que la preocupación de Benjamin es más compleja. Hemos hablado de un movimiento de desencantamiento y reencantamiento del mundo. Efectivamente, a Benjamin le interesan los pasados que no fueron, le interesa la habilidad de hacer correspondencias por medio de una fantasía espontánea que pudiera curar (él diría redimir o salvar) de la fatalidad de la historia. En "Sobre la facultad mimética" aparece como un dictum, una frase misteriosa: "leer lo que nunca ha sido escrito" Y se añade: "Tal lectura es la más antigua, anterior a toda lengua".[58] Leer el lenguaje anterior a todo lenguaje requiere de un sexto sentido para adivinar el pasado que no ha sido: el sentido para detectar las semejanzas no sensibles o inmateriales; semejanzas inmateriales como las que se dan entre un individuo y su nombre, entre las palabras y las cosas, entre la serpiente de los indios Hopi, las letras del alfabeto y los cables de tendido eléctrico, que una vez más nos permiten reconocer simultáneamente el vínculo del lenguaje

56. Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2004.

57. Ludwig Binswanger y Aby Warburg, *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 38-39.

58. Walter Benjamin, "Sobre la facultad mimética", en *op. cit.*, p. 170.

con el mundo (la semejanza) y su autonomía creativa (el lenguaje no puede ser reducido a lo que percibimos), sin que ello disminuya, ni un ápice, su potencialidad para transformar la realidad.

CONSIDERACIÓN FINAL

El epígrafe con el que iniciamos este ensayo procede de Marx y Benjamin lo utiliza en el *Convoluto N,* del *Libro de los pasajes*: "la reforma de la conciencia consiste *exclusivamente* en despertar al mundo del sueño que experimenta sobre sí mismo". Nuestra apuesta ha sido que a través de la desmitologización del mundo, Benjamin lo reencanta y nos pone en contacto con su condición mágica: "Benjamin arroja de espaldas a algunos materialistas que, siguiendo a Marx no veían en el conocimiento más que un puro acto de despertar (rechazando el sueño) y algunos surrealistas que, siguiendo a Jung, sólo veían en el conocimiento un puro acto de sueño".[59] Hay entonces que despertar del mundo del sueño que experimenta s*obre sí mismo*. Ahora bien, ¿qué es despertar para Benjamin? Precisamente el momento de reconocimiento y de liberación *en el que los contenidos del sueño no son apartados, sino que pueden ser refuncionalizados y realizados*. La magia, en otras palabras, implica simultáneamente la posibilidad del ensueño ilusorio del que hay que despertar, para despertar a su vez a la posibilidad de otro ensueño: el ensueño utópico.[60] Éste es el movimiento que guía el reencantamiento benjaminiano del lenguaje a través de su lectura del *Génesis* o de su interés por la mímesis y la grafología. Benjamin asevera que el lenguaje tiene una conexión real, material con el mundo, que va más allá de la representación. Los signos hacen algo más que estar en el lugar de las cosas cuando éstas no están presentes. Es a través

59. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 147.

60. Susan Buck-Morss, *op. cit*.

de estos signos de semejanza inmaterial que se libera el espacio de los fósiles de la historia, pues forman parte de la realización de los objetos, procesos e incluso mundos. Ahora bien, este movimiento de desmitologización y mitologización no se dirige a un pasado mítico petrificado, sino a las fuerzas, también míticas, capaces de abolir la distancia por su capacidad de transformarse y de moverse. Esta revelación del carácter ambivalente del mito (y de la modernidad como el tiempo del mito) se deriva de una mirada dialéctica. Tanto para Benjamin como para Horkheimer y Adorno, la dialéctica de la Ilustración no ha conducido al florecimiento de la razón sino a la negación del pensamiento crítico. Ahora bien, no se trata de dejar simplemente que el mito se despliegue, ni de desterrarlo en aras de la pretendida victoria de una razón triunfante. Benjamin apuesta por una crítica *inmanente* que es el intento de desencantar a la modernidad a través del encantamiento; la inspiración para componer una historia mágica y dialéctica que quizá pudiera comenzar así: "lo medial refleja la *inmediatez el subrayado de quien es* de toda comunicación espiritual y constituye el problema de base de la teoría del lenguaje. Si esta inmediatez nos parece mágica, el problema fundacional del lenguaje sería entonces su magia".[61]

61. Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", p. 61.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W., *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1962.

________ y Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940,* Madrid, Trotta, 1998.

Agamben, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

________, *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

________, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

Benavides, Gustavo, "Modernity", en Mark C. Taylor (ed.), *Critical Terms for Religious Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 186-204.

Benjamin, Walter, "Über sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen", en *Gesammelte Schriften,* vol. 2, Fráncfort del Meno, Surkhamp, 1977

________, "Sobre la facultad mimética", en *Angelus novus*, Madrid, Edhasa, 1971, pp. 167-170.

________, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.

________, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones* IV, Madrid, Taurus, 1991, pp. 59-74.

________, "La enseñanza de lo semejante", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 85-89.

________, "Antitheses Concerning Word and Name", en *Selected Writtings*, vol. 2 (1927-1934), Cambridge, Massachusetts, 1999.

________, "Tesis sobre el concepto de historia", en Reyes Mate (trad.), *Medianoche en la historia*, Madrid, Trotta, 2006.

Binswanger, Ludwig y Aby Warburg, *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

Burnett Tylor, Edward, *Cultura primitiva* I, Madrid, Ayuso, 1977.

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Downing, Eric, "Divining Benjamin: Reading Fate, Graphology and Gambling", en *MLN,* vol. 126, núm. 3, 2011, pp. 561-580.

Frazer, George James, *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1998.

Gilloch, Graeme, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge, Polity, 1997.

Goodman, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianápolis y Nueva York, Bobbs/Merrill, 1968.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994.

Menninghaus, Winfried, "Walter Benjamin's Theory of Myth", en Gary Smith (ed.), *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections,* Cambridge, Massachusetts Institute of Technology (MIT), 1991, pp. 292-324.

Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945.

Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2004.

NARRACIÓN,
HISTORIA
Y
MESIANISMO

LA AMBIVALENCIA DE LA NARRACIÓN EN WALTER BENJAMIN

ANABELLA DI PEGO

INTRODUCCIÓN

La narración encuentra un lugar ambivalente en la filosofía de Walter Benjamin. Por un lado, en las tesis "Sobre el concepto de historia" (1941), Benjamin articula una crítica a la narración como presa de la mirada estática y cerrada del pasado que detenta el historicismo. Por eso, en la tesis XVI Benjamin le dirige las siguientes palabras al materialista histórico: "deja que los demás se desgasten con la puta 'Érase una vez' en el burdel del historicismo".[1] De esta manera, Benjamin parecería presentarse como un crítico de la narración; sin embargo, por otro lado, cinco años antes había escrito su ensayo "El narrador" (1936) en el que se aprecia un enaltecimiento de la tradición de la narración oral, junto con cierta añoranza y melancolía por el declive de la experiencia y de la narración en el mundo contemporáneo. Cabe preguntarse entonces: ¿es Benjamin un crítico o un partidario de la narración? O acaso ¿ha cambiado de opinión en los cinco años transcurridos entre un escrito y otro? La tesis de nuestro trabajo sostiene que la ambivalencia respecto de la narración puede aclararse delimitando las formas modernas de su manifestación (historiografía, novela e información periodística principalmente), de la narración oral de los cuentos y de una nueva forma no convencional que, inspirada en ésta última, pero también en la crónica y en la tarea del coleccionista, recrea sus impulsos fundamentales para dar cuenta de la fragmentación de

1. Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Pablo Oyarzún Robles (trad.), Santiago de Chile, Universidad de Arte y Ciencias Sociales (Arcis)/LOM Ediciones, 2002, p. 63.

la experiencia bajo las condiciones de producción capitalista a través del montaje, como en el cine, en el teatro épico de Brecht y en nuevas modalidades de la novela. De manera que, cuando Benjamin proclama melancólicamente que "el arte de narrar llega a su fin",[2] se refiere a la narración oral con su impronta artesanal; pero entendemos que esto no implica el final de toda forma de narración, sino más bien la reconfiguración de las posibilidades de la narración que, recuperando ciertos elementos de la tradición oral, revoluciona la forma narrativa misma.

Las líneas de interpretación de la obra de Benjamin[3] no se han concentrado especialmente en el tema de la narración, como advierte Naishtat,[4] y cuando lo han hecho se han abocado a su ensayo "El narrador",[5] pero sin relacionarlo con el contexto epistemológico de las denominadas Tesis y del *Passagen-Werk*. Francisco Naishtat emprendió esta tarea;[6] no obstante, a diferencia de la perspectiva que aquí adoptamos, destaca el posicionamiento crítico de

2. Walter Benjamin, *El narrador*, Pablo Oyarzún Robles (trad.), Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 60.

3. Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, Carlos Fortea (trad.), Madrid, Cátedra, 2001; Rolf Tiedemann, "Dialéctica en reposo. Una introducción al libro de los pasajes", en Alejandra Uslengui (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Alejandra Uslenghi y Silvia Villegas (trads.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, pp. 283-321; Michael Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Horacio Pons (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2001; Gershom Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*, Rolf Tiedemann (ed.), Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati (trads.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2003; Martin Jay, *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Gabriela Ventureira (trad.), Buenos Aires, Paidós, 2009.

4. Francisco Naishtat, "La historiografía antiépica de W. Benjamin. La crítica de la narración en las Tesis "Sobre el concepto de historia" (1940) y su relación con los contextos de *Das Passagen-Werk* (1927-1940)", en *Cuadernos de filosofía*, vol. 1, núm. 50, Buenos Aries, FFyL/UBA, 2008, pp. 33-55.

5. Pablo Oyarzún Robles, "Introducción", en Walter Benjamin, *El narrador*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, pp. 7-52.

6. Francisco Naishtat, *op. cit.*

Benjamin respecto de la narración. Susan Buck-Morss también se muestra como una excepción en la medida en que advierte que Benjamin concebía "el papel del escritor revolucionario" como "el de un narrador de historias, más precisamente, de cuentos de hadas";[7] sin embargo, tampoco se detiene en la caracterización de este narrador peculiar y parece acotar la relevancia de la narración a la etapa inicial del proyecto del libro de los pasajes.[8] Este nuevo narrador ~~que sostenemos~~ que, sostenemos, Benjamin está delineando en su propio modo de proceder, no sería meramente un narrador de cuentos, sino que supondría una transfiguración dialéctica de esta actividad. El recorrido de este trabajo pretende bosquejar precisamente esta nueva forma de narración a través de un movimiento que pone en relación el ensayo "El narrador" con los análisis en torno del teatro épico de Brecht, pues consideramos que reúnen las principales características de la narración crítico-fragmentaria que el propio Benjamin pretende desarrollar con su posicionamiento epistemológico en las Tesis y en el *Libro de los pasajes*, aunque estas implicancias sólo podrán aquí ser esbozadas debido a las limitaciones en cuanto a la extensión.

CRÍTICA Y RETORNO A LA NARRACIÓN

"El narrador" de Benjamin comienza con la tesis de la caída de la experiencia [*Erfahrung*] y su impacto en la narración, puesto que ésta es entendida como la comunicabilidad de experiencias que ameritan ser contadas en la medida en que detentan una significatividad

7. Susan Buck-Mors, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Mariano López Seoane (trad.), Buenos aires, Interzona, 2005, p. 65.

8. Susan Buck-Morss señala que en una primera etapa, entre 1927 y 1929, el proyecto del *Libro de los pasajes* consistía "en una nueva manera marxista de narrar La Bella Durmiente". Véase Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Nora Rabotnikof (trad.), Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001, p. 298.

compartida.[9] En "Experiencia y pobreza" (1933), Benjamin ya apuntaba que, hacia comienzos del siglo XX, "la cotización de la experiencia se ha venido abajo"[10] y que en su lugar habían cobrado relevancia las vivencias subjetivas [*Erlebnis*].[11] La crisis de la experiencia es entonces para Benjamin una crisis del mundo común y de la práctica social compartida de la narración. Así, en relación con la Guerra Mundial, Benjamin se preguntaba: "¿no se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable".[12]

A pesar de esta crisis y de la degradación de la experiencia, consideramos que para Benjamin la *Erfahrung* todavía es posible en el mundo moderno,[14] y, por tanto –a diferencia de la lectura de

9. Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.,* p. 60.

10. Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (colabs.), Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Abada, 2007, p. 217.

11. Respecto de la distinción entre *Erfahrung* y *Erlebnis*, nos remitimos al texto de Walter Benjamin "El retorno del flâneur", *Gesammelte Schriften*, libros I-VII, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (colabs.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991, publicada originalmente en 1929 y que constituye una reseña del libro *Paseos por Berlin,* de Franz Hessel, y a su ensayo "Sobre algunos temas en Baudelaire" de 1939. En este último, Benjamin sostiene: "Cuanto mayor sea la participación de los momentos de *shock* en cada impresión, cuanto más incansablemente deba hacer aparición la conciencia como protección ante los estímulos, cuanto mayor sea el éxito con que opere, menos impresiones ingresarán en la *experiencia*; más bien corresponderán al concepto de *vivencia*". Véase Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, Mariana Dimópulos (trad.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 195. (Las cursivas son mías).

12. Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.,* p. 60.

13. Amengual sostiene que Benjamin propone "ampliar el concepto de experiencia a través de la memoria […] El *nuevo concepto de experiencia* habrá de integrar y articular la dimensión de la memoria tanto en su dimensión individual como colectiva". Véase Gabriel Amengual, "Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin", en Gabriel Amengual, Mateu Cabot y Juan Vermal (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid, Trotta, 2008, p. 59. Respecto de la persistencia de la experiencia, consultar Martin Jay, *op. cit.,* p. 386.

Robles Oyarzún–,[14] entendemos que el proceso de destrucción de la narración no es total ni definitivo. En este punto encontramos asimismo un contrapunto con Adorno, quien manifestaba enfáticamente "que el narrar ya no es posible".[15] Adorno adjudicó esta posición también a Benjamin, asimilando así la concepción de éste último a la suya propia, produciendo una consecuente invisibilización del carácter productivo y las potencialidades críticas de la narración en Benjamin.[16] En este sentido, cabe destacar que en sus "Borradores sobre novela y narración", Benjamin sostiene que "el narrar todavía perdurará. Pero no en su forma 'eterna', en la secreta, magnífica calidez, sino en *formas* descaradas, atrevidas, de las que aún no sabemos nada".[17] A partir de esto, consideramos que si bien Benjamin anuncia que "el arte de narrar ha llegado a su fin",[18] se refiere a la forma tradicional de la narración oral; y, aunque ésta se extinga, procura al mismo tiempo delinear cómo sería posible recuperar una forma transfigurada de narración que permita dar cuenta de la moderna fragmentación de la experiencia.

En su ensayo, Benjamin analiza especialmente la tradición de la narración oral y escrita de cuentos [*Märchen*], que supone una

14. Pablo Robles Oyarzún, *op. cit.,* p. 9.

15. Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin, op. cit.,* p. 147.

16. Remitimos especialmente la carta que Adorno le envía a Benjamin en relación con "El narrador" el 6 de septiembre de 1936. Véase Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, *op. cit.,* pp. 147-148. Al respecto, se puede consultar también la referencia de Rolf Wiggershaus (*La Escuela de Fráncfort*, Marcos Romano Hassán [trad.], Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica [FCE], 2010, p. 243) a Adorno como "instancia de control" de Benjamin; y el libro de Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt,* Nora Rabotnikof (trad.), México, Siglo XXI, 1981, pp. 274-357.

17. Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.,* p. 132.

18. *Ibid.,* p. 60.

dialéctica entre el narrador y la escucha de los oyentes o de los lectores. Por lo que dicha tradición se encuentra inmersa en una práctica social y abre posibilidades de recreación del sentido cada vez que se actualiza la narración. En este contexto, Benjamin pone como ejemplo paradigmático de narrador a Heródoto, y trae a colación su relato del rey egipcio Psaménito[19] que cuando fue derrotado y capturado por el rey persa Cambises, permaneció inmutable ante las diversas humillaciones a las que fue sometido en el cortejo triunfal persa. Así se mantiene imperturbable incluso cuando ve pasar a su hija como criada y a su hijo camino a la ejecución, pero cuando reconoce a uno de sus criados anciano y pobre, reacciona desconsoladamente. Benjamin señala que esta narración "no se desgasta. Mantiene su fuerza acumulada, y es capaz de desplegarse aún después de largo tiempo. Así es como Montaigne volvió a la historia del rey egipcio, preguntándose: ¿por qué sólo se lamenta ante la visión del criado?".[20] Benjamin muestra que esto puede ser respondido de una manera distinta cada vez que se plantea, por lo que "esta historia del antiguo Egipto está en condiciones, después de miles de años, de suscitar asombro y reflexión".[21] De este modo, la narración se caracterizaría por *a)* ser una práctica social que engendra sentido compartido, *b)* poseer un carácter no clausurado que reside en las actualizaciones de su sentido, y *c)* tener una dinámica movilizadora del oyente-lector orientada a suscitar asombro y reflexión.

La narración como práctica social se diferencia radicalmente de la novela moderna, por un lado, y de la prensa, por otro lado.[22]

19. *Ibid.*, p. 68. Encontramos otro ejemplo en el relato de Potemkin. Véase Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (colabs.), Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Abada, 2009, pp. 9-10.

20. *Ibid.*, pp. 68-69.

21. *Ibid.*, p. 70.

22. Para un análisis de las críticas que Benjamin hace de las formas tradicionales de narración, especialmente de la novela, la historiografía y la prensa. Véase Francisco Naishtat, *op. cit.*, pp. 33-55.

Con la novela moderna se produce el repliegue de la narración como práctica social compartida en la práctica individual de lectura. La novela constituye así la manifestación de un proceso de individuación que erosiona el narrar y su potencial generador de sentido compartido. Citamos en extenso a Benjamin respecto de la delimitación entre la narración y la novela:

> El más temprano indicio de un proceso en cuyo término está el ocaso de la narración es el advenimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que separa a la novela de la narración (y de lo épico en sentido estricto), es su dependencia esencial del libro. La propagación de la novela sólo se hace posible con la invención de la imprenta. Lo oralmente transmisible, patrimonio de la épica, es de otra índole que aquello que constituye el haber de una novela. Destaca a la novela frente a todas las demás formas de literatura en prosa –fábula, leyenda, novela corta, incluso– el que no provenga de la tradición oral ni se integre a ella. Pero sobre todo la destaca frente al narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede expresarse de manera ejemplar sobre sus aspiraciones importantes, que carece de consejo y no puede darlo. Escribir una novela significa llevar al ápice lo inconmensurable en la representación de la vida humana. En medio de la plenitud, la novela notifica la profunda perplejidad del viviente.[23]

23. Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 65.

De modo que la narración, sustentada en la comunicabilidad y significatividad social de la experiencia, se opone a la novela moderna que lleva a cabo un doble desplazamiento de la práctica social por la lectura individual y de la comunicación de experiencias por el relato de vivencias subjetivas. De acuerdo con Benjamin, la narración es una praxis[24] entendida como una forma de interacción o, más precisamente, una "forma artesanal de la comunicación",[25] por lo que siempre hay otros implicados, es decir, que supone la pluralidad. La narración se vincula entonces de manera análoga con lo artesanal, porque en ella "queda adherida la huella" del narrador como la huella del alfarero queda en "su vasija de arcilla".[26] En la medida en que el narrador deja su huella en su relato, manifiesta su propia singularidad; por eso, hacia el final del ensayo, Benjamin señala en relación con el narrador que "su don es poder narrar su vida, su dignidad, poder narrar *toda* su vida".[27] La narración como un "arte artesanal"[28] se contrapone también a la novela que es producto de la aparición de la imprenta, y a la prensa y a la información basadas en la reproducción técnica. La información es la forma mecanizada de reproducción más desarrollada en nuestras sociedades, y es la que constituye una mayor amenaza para el arte de narrar. Mientras que la narración requiere de la elaboración del lector o del que escucha, la información no requiere elaboración por parte del receptor, sino que ya viene formateada y detenta un carácter efímero. La noticia perece rápidamente cuando se desvanece su novedad y por eso también carece de sentido más allá de la fugacidad del instante de su aparición. La prensa es el producto de la mercantilización de la escritura y moldea a un público pasivo susceptible de ser fácilmente manipulado. En la narración, en cambio, "no se le impone al lector la conexión psicológica del acontecer. Queda a su arbitrio explicarse el asunto tal como lo comprende y con ello alcanza lo narrado una amplitud que a la información le falta".[29] De este modo, la novela[30] y la información constituyen un movimiento de repliegue en el individuo acompañado de una degradación y un vaciamiento del sentido de la comunicación como práctica social.

Por otra parte, si bien la novela moderna se contrapone, de manera general, a la narración, también hay novelas experimentales que permitirían recuperar elementos característicos de la narración.[31] Un ejemplo sería el caso de *Berlin Alexanderplatz,* de Alfred Döblin, en la que, según Benjamin en su reseña "Crisis de la novela", "se trata en realidad de algo completamente distinto" a la novela convencional.[32] Al respecto continúa Benjamin:

24. En alemán, Benjamin utiliza la palabra *Praxis*. Véase Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Siegfried Unseld (ed.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1969, p. 434. El traductor Pablo Oyarzún la ha traducido como *práctica*. Véase Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.* p. 95.

25. *Ibid.,* p. 71.

26. *Idem.*

27. *Ibid.,* p. 96.

28. *Ibid.,* p. 72.

29. *Ibid.,* p. 68.

30. Según las palabras del propio Benjamin, la novela es "la forma que se crearon los hombres cuando ya no pudieron considerar las preguntas más importantes de la existencia sino bajo el punto de vista de los asuntos privados". Véase Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.,* p. 133.

31. Así como Brecht concibe al teatro épico como un "orden experimental" [*Versuchsanordnung*] que distinguiéndose del drama clásico disloca las relaciones entre escena, actores y público; de manera análoga Benjamin considera que hay novelas que rompiendo con las novelas convencionales, pueden trastocar la forma narrativa y su dinámica de interpelación a los lectores. Así, utiliza el concepto de "orden experimental" en su ensayo sobre Kafka para caracterizar la obra de este escritor. Esto puede pasar inadvertido en la traducción castellana que vierte el concepto de Brecht en alemán *Versuchsanordnung* (véase Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro II, *op. cit.,* p. 418) meramente como "experimentos" (véase Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, *op. cit.,* p. 19).

32. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro III, *op. cit.,* p. 232

> El principio estilístico de este libro es el montaje. En este texto aparecen impresiones pequeño-burguesas, historias de escánda-los, casos desafortunados, sensaciones del '18, canciones populares, anuncios de periódicos. El montaje hace explotar a la 'novela', la hace explotar en su estructura como también estilísticamente, y abre nuevas posibilidades (muy) épicas; sobre todo en lo formal.[33]

De la cita precedente, es preciso destacar, en primer lugar, que montaje y narración no se contraponen, sino que el montaje es el principio estilístico de este modo de narrar que yuxtapone fragmentariamente materiales. Por lo que nos encontramos ante una narración que, en lugar de sustentarse en la continuidad de la trama, se organiza en torno de la discontinuidad o de las interrupciones de los fragmentos. En segundo lugar, al proceder de acuerdo con el montaje, este narrar revoluciona la forma narrativa convencional, haciendo explotar la "novela". Obsérvese que Benjamin utiliza en dicha reseña la palabra novela entre comillas, para distinguir la novela moderna convencional de estas nuevas formas de novela que experimentan con el montaje, haciendo estallar la estructura de la novela hasta ese entonces reconocida como tal. En tercer lugar, en este hacer saltar por el aire la forma de la novela, se abren nuevas posibilidades que recrean el carácter épico de la narración oral. De manera que el legado de la narración oral puede recuperarse en estas formas de narración fragmentarias basadas en el montaje –como lo son también el cine y el teatro épico de Brecht–. Aunque hay algo de la narración oral que irremediablemente se pierde en el mundo moderno, y esto es su carácter artesanal, las posibilidades de la narración persisten de una forma transfigurada. Así como en su ensayo sobre "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica",[34] la pérdida del aura no implica el fin del arte, sino su radical transformación y por tanto el surgimiento de formas de arte no auráticas,[35] de manera análoga la desaparición de la narración oral con su impronta artesanal característica no supone el fin de la narración, sino la implosión de su forma para dar lugar a nuevas modalidades de narración, que ya no son artesanales y que a través del montaje dan cuenta de las transformaciones técnicas.

En este sentido, en "Sobre algunos temas en Baudelaire" (1939), Benjamin analiza la obra de Proust para mostrar "cuáles fueron las operaciones necesarias para restaurar, en el presente, la figura del narrador".[36] A lo largo de los escritos de Benjamin podemos encontrar otros ejemplos de novelistas que desafían a la novela convencional, revolucionando la forma narrativa y experimentando sobre las potencialidades de nuevos modos de narración. Se mencionan, entre otros, a Edgar Allan Poe, Franz Kafka, Siegfried Kracauer, Ernest Hemingway, y, desde el ámbito de la poesía, a Charles Baudelaire.[37] La novela puede, a través de la revolución de su forma, y especialmente de la discontinuidad de la trama, generar aperturas del sentido del relato y aproximarse a un nuevo modo de concebir la narración que recupera algunos motivos de la épica

33. *Ibid.*, p. 232. (La traducción es mía).

34. Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (colabs.), Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Abada, 2008.

35. *Ibid.*, pp. 40-42. Véase también Anabella Di Pego, "Experiencia estética y modernidad. La mirada de Benjamin de la fotografía y del cine", en *Revista Question*, vol. 1, núm. 19, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de la Plata (UNLP), 2008, disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/617> (visitada el 15 de junio de 2013).

36. Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 190.

37. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Akal, 2005, p. 331.

de la narración oral, pero inscribiéndola al mismo tiempo en las transformaciones materiales de su época.

La narración encuentra también su expresión en la historia en la figura del cronista que se distingue de la figura del historiador. "El historiador está supeditado a explicar de una u otra manera los sucesos de los que se ocupa",[38] mientras que el cronista se ha desembarazado "de la carga de una explicación demostrativa. En su lugar aparece la interpretación, que no tiene que ver con un encadenamiento preciso de acontecimientos determinados, sino con el modo de insertarlos en el gran curso de la historia".[39] En su interpretación del pasado, el cronista se ocupa de lo nimio, de los detalles, de lo olvidado, de lo invisibilizado, etcétera, y por eso su tarea tiene un ímpetu salvífico. El cronista recupera lo acontecido en su singularidad, o, como señala Oyarzún, "da cuenta de lo singular en su acaecer" y de ahí su "carácter justiciero"[40] para con la nimiedad y el detalle. En este sentido, Benjamin advierte que "en el narrador se preservó el cronista en una figura transformada, secularizada", en la medida en que la "orientación histórica-salvífica" del cronista se recrea de manera "profana" en el narrador.[41]

En las afinidades entre el narrador y el coleccionista también se despliegan indicios para pensar una nueva forma de narrar capaz de recuperar, a través de fragmentos, lo significativo de las ruinas, de lo olvidado, de aquello que ha caído en desuso. De manera análoga al coleccionista, que "convierte la glorificación de las cosas en su tarea",[42] Benjamin señala, en su primer *exposé* "París, capital del siglo XIX", que la narración permite la glorificación de las experiencias,

38. Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 77.
39. *Ibid.*, pp. 77-78.
40. Pablo Oyarzún, *op. cit.*, p. 49.
41. Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 78.
42. Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 55.

al arrancarlas del olvido y preservar su significatividad en el despliegue inacabado de sus reapropiaciones. El coleccionista es comparado entonces con Sísifo en tanto lleva a cabo el trabajo de "quitar a las cosas sus carácter de mercancía por el hecho de poseerlas. Pero a cambio les da el valor de quien las ama".[43] De ahí que las figuras del narrador y del coleccionista se encuentren en la base de una nueva historiografía crítica, en tanto que ambos arrancan objetos o experiencias del olvido, reinsertándolos en el presente a través de la reapertura de su potencialidad significativa. En su ensayo sobre "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador",[44] Benjamin opone precisamente al coleccionista del historiador cientificista moderno, de manera semejante a como el narrador y el cronista se contraponen al historiador en su ensayo "El narrador".

En sus "Borradores sobre novela y narración", Benjamin se pregunta: "¿acaso no se dirige todo esfuerzo del nuevo narrador a este único propósito: abolir la precisión, demoler la plástica en la acción, la descripción del lugar y el transcurso del tiempo?".[45] El *Passagen-Werk*, y sin lugar a dudas las tesis "Sobre el concepto de historia", pueden ser concebidos precisamente como el intento de Benjamin de realizar los designios de este "nuevo narrador".[46] Esto implica un movimiento de actualización y a la vez de recreación de la figura del narrador, que recupera el impulso del cronista y del coleccionista, y que arremete contra las formas convencionales de narración, haciendo saltar la continuidad del tiempo a través de la fragmentación y recuperando la potencialidad de la narración para "elaborar la materia prima de las experiencias".[47] Esta elaboración

43. *Ibid.*, p. 55.
44. Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, *op. cit.*, p. 82.
45. Walter Benjamin, *El narrador, op. cit.*, p. 137.
46. *Ibid.*, p. 135.
47. *Ibid.*, p. 95.

consiste en dotar a las experiencias de una significatividad comunicable, que al insertarse en la narración como práctica social interpela a los interlocutores, suscitando la reflexión y manteniendo una dinámica que no se clausura sobre sí misma.

El narrador, sostiene Benjamin, tiene consejo para dar, pero éste no debe entenderse como una sentencia; y de ninguna manera la narración constituye un apostolado de la moral, sino que tiene que dar qué pensar, reabriendo los sentidos de la experiencia en el transcurso mismo de la actividad de narrar. "El consejo es menos la respuesta a una pregunta como una propuesta concerniente a la continuación de una historia (que se está desarrollando en el momento). Para procurárnoslo, sería ante todo necesario ser capaces de narrarla".[48] El consejo constituye así una "propuesta" para que nos dispongamos a narrar y a continuar nosotros mismos con la historia. En la narración confluyen de este modo una pluralidad de voces que se acoplan, se mezclan y se entretejen. En este sentido, Benjamin se refería a una "nueva objetividad"[49] que surgiría de la pluralidad de voces, en la medida en que el consejo del narrador consiste en propulsar la propia narración del oyente y la apertura de las interpretaciones. Asimismo, la nueva narración a través de la revolución de su forma, genera una disonancia respecto de las expectativas del lector, que se ve impelido a reasignar un sentido al relato. Así, a través de la discontinuidad, la narración produce cierto distanciamiento de la experiencia, con lo que es posible un posicionamiento crítico. De la misma manera, en el teatro épico de Brecht, la narración discontinua genera un efecto de distanciamiento necesario para la "nueva objetividad", que consiste en rescatar las posiciones olvidadas y restituirlas al relato histórico.

48. *Ibid.*, p. 64.
49. *Ibid.*, p. 132.

EL TEATRO ÉPICO DE BRECHT COMO PARADIGMA DE UNA NUEVA FORMA DE NARRACIÓN

En esta sección nos abocamos al análisis del teatro épico de Brecht, porque consideramos que puede obrar como un puente entre "El narrador" y el *Libro de los pasajes*, en la medida en que el teatro épico se estructura en torno de la interrupción y la discontinuidad, y constituye una forma que revoluciona el teatro, de una manera que puede resultar esclarecedora de la novedosa forma narrativa subyacente a su obra inconclusa. De este modo, esperamos mostrar que para Benjamin el teatro épico constituye una forma paradigmática de narración discontinua, en la que se sustenta para la caracterización de su propia metodología crítica que se encuentra en la base del *Passagen-Werk*. A través de la interrupción, el teatro épico genera una desestructuración del sentido de la narración que produce un *shock* que posibilita el distanciamiento reflexivo –el denominado efecto de extrañamiento o de distanciamiento [*Verfremdungseffekt*]–.[50]

La relevancia de Brecht en la concepción de Benjamin ha sido históricamente desdeñada y valorada de manera negativa tanto por Adorno[51] como por Scholem. Éste último llegó a afirmar que "la influencia de Brecht en la producción de Benjamin de los años treinta resultó funesta y en algunos casos hasta catastrófica".[52] Estas lecturas han desincentivado una debida consideración del tema; sin embargo, el libro de Erdmut Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de*

50. Respecto de la reapropiación por parte de Benjamin de la concepción del *Verfremdungseffekt* en el teatro épico de Brecht, véanse Willy Thayer, *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2010, pp. 132-136; y Fredric Jameson, "Extrañamientos del efecto de extrañamiento", en *Brecht y el método*, Teresa Arijón (trad,), Buenos Aires, Manantial, 2013, pp. 59-68.
51. Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin, op. cit.*, p. 95.
52. Gershom Scholem, *op. cit.*, p. 26.

una amistad, aborda la relación como "una constelación significativa",[53] tal como el propio Benjamin la había descrito en una carta de comienzos de junio de 1934, como respuesta a una carta de Gretel Adorno, quien le expresa sus reservas respecto de su viaje a Dinamarca para pasar un tiempo con Brecht.[54] En su ensayo sobre Benjamin, Arendt considera que la amistad con Brecht fue un "golpe de buena suerte en la vida de Benjamin",[55] al tiempo que esgrime brevemente las complicaciones que esto no obstante le generó en su relación con Adorno y con Scholem. Sin embargo, Arendt señala que Benjamin nunca estuvo dispuesto a ceder ante las presiones porque, como el mismo manifestaba: "El hecho de estar de acuerdo con la producción de Brecht es uno de los puntos más importantes y estratégicos de toda mi postura".[56]

A partir del análisis benjaminiano del teatro épico de Brecht, consideramos que puede delinearse una lectura del texto sobre la narración, que no se agote en su diagnóstico de la crisis de la experiencia y la consecuente imposibilidad de la narración, sino que ponga de manifiesto el empeño de Benjamin por concebir formas alternativas de narración. La revolución de la forma narrativa del teatro que Brecht introduce, resulta esclarecedora para pensar la revolución de la forma narrativa en la historiografía crítica. En este sentido, entendemos que el teatro épico constituye "un sendero clandestino"[57]

53. Erdmut Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, Griselda Mársico (trad.), Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 28.

54. Gretel Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia 1930-1940*, Mariana Dimópulos (trad.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, pp. 175-177.

55. Hannah Arendt, "Walter Benjamin 1892-1940", en *Hombres en tiempos de oscuridad*, Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 175.

56. Walter Benjamin citado por Hannah Arendt, *ibid.*, p. 176.

57. Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Jesús Aguirre (trad.), Madrid, Taurus, 1999, p. 21.

de ensayos de nuevas formas narrativas, que permite articular el recorrido desde las primeras anotaciones en torno del proyecto de los pasajes, pasando por las reflexiones sobre "El narrador", hasta el segundo *exposé* en francés (1939) del *Libro de los pasajes*.

Comenzamos con una caracterización esquemática del teatro épico, siguiendo los análisis que realiza Benjamin del mismo tema en sus trabajos reunidos en *Tentativas sobre Brecht*. El teatro "épico"[58] se contrapone al teatro dramático –como ha sido concebido desde Aristóteles– en donde el público adopta un carácter pasivo, sumergiéndose y dejándose arrastrar por el drama hasta convertirse en "agonista" a través de los protagonistas. De esta manera, en el drama se produce lo que Aristóteles denominó *catharsis*; es decir, "la exoneración de las pasiones por medio de la compenetración con la suerte conmovedora del héroe".[59] En el teatro épico se procura eliminar la *catharsis*, porque éste no tiene por objeto que los espectadores se compenetren con los protagonistas, sino que puedan asombrarse de las circunstancias en que los mismos se ven envueltos. "Con tal asombro el teatro épico honra firme y pudorosamente una praxis socrática. En el que se asombra despierta el interés; sólo en él es el interés original".[60] El asombro se genera a través de la desestructuración del sentido y del extrañamiento respecto de situaciones cotidianas, lo que a su vez moviliza al espectador a juzgar por sí mismo las situaciones que el teatro épico relata.

58. "Puesto que la evolución del teatro moderno parte del mismo 'drama', es imposible prescindir en su consideración del término opuesto. Con ese objeto se recurre a 'épico', que recoge el rasgo estructural común a la epopeya, el relato, la novela y otros géneros, consistente en la presencia de lo que ha dado en designarse como 'sujeto de la forma épica' o el 'yo épico'." Véase Peter Szondi, *Teoría del drama moderno (1880-1950)*, Javier Orduña (trad.), Barcelona, Destino, 1994, p. 16.

59. *Ibid.*, p. 36.

60. *Ibid.*, p. 20.

En este sentido, el teatro épico se diferencia profundamente del "teatro político" de Piscator, porque este último sólo favorecía la inserción de la masa proletaria en la estructura teatral diseñada para la burguesía. En cambio, Brecht plantea una modificación radical de la estructura teatral clásica, primordialmente a partir de su concepción innovadora de las relaciones entre escena-público, representación-texto y director-actor. Ésta sería la clave para entender la diferencia que Benjamin traza al final de su ensayo sobre la obra de arte entre la "estetización de la política" y la "politización del arte".[61] Dicha "politización del arte" no estaría dada por el carácter revolucionario del contenido de la obra, como en el teatro de Piscator, sino por la revolución de su "forma" misma, que movilizaría a la masa a adoptar una actitud proactiva, mientras que de la otra manera la masa permanece en una actitud pasiva, dejándose conducir, por lo que resulta fácilmente manipulable como en el fascismo. En este sentido, el teatro épico sería una revolución de la forma teatral que resulta modélica para la propuesta benjaminiana de la politización del arte.[62]

De modo que, para generar este posicionamiento proactivo de los espectadores, Brecht considera que es necesario modificar la estructura del teatro en lo que se refiere a la escena, a los actores, al público, etcétera. Por este motivo, la escena no tiene que mostrarse como lugar mágico, sino como un lugar de exposición desde el cual los actores se dirigen a la totalidad de los interesados que ya

61. Walter Benjamin, , libro I, vol. 2, p. 47.

62. En esta dirección se podría profundizar para responder positivamente a la pregunta de Fenves: ¿Existe una respuesta a la estatización de la política?. Véase Peter Fenves, "¿Existe una respuesta a la estetización de la política?", en Alejandra Uslenghi (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Alejandra Uslenghi y Silvia Villegas (trads.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, pp. 75-97. Respecto de la politización del arte, véase también nuestro artículo antes mencionado: Anabella Di Pego, *op. cit.*

no deben ser "hipnotizados" por la obra.[63] Los actores no tienen que encarnar un papel fundiéndose con los personajes, sino que tienen que recordarle al público que están actuando, y para ello deben que inventar su papel y utilizar abundantes gestos. Como nos dice Szondi, el actor "no debe identificarse plenamente con el personaje: únicamente tiene que mostrar a su personaje o, por mejor decir, no tiene que vivirlo únicamente. Importa que sus propios sentimientos no sean los del personaje, a fin de que tampoco los de su público se transformen por principio en los de los personajes".[64]

El gesto es un elemento fundamental en el teatro épico, porque tiene dos ventajas: la primera es que resulta ser difícilmente falsificable, y esto se acentúa cuanto más habitual es; y la segunda es que, a diferencia de las acciones de los hombres, tiene un comienzo y un final definidos. Este carácter puntual del gesto le permite obrar como interruptor de la continuidad de la acción y como actualización del papel del personaje en tanto actuación. El teatro épico es un teatro gestual en el doble sentido de la primacía del gesto y en la citabilidad del propio gesto. "Citar un texto implica interrumpir su contexto",[65] de manera análoga cuando "el actor cita en escena su propio gesto"[66], interrumpe la acción en la que ésta se desarrolla. En este sentido, Benjamin sostiene que "la interrupción

63. El escenario, por tanto, se sitúa en el medio de los espectadores a la vez que elimina los telones y bambalinas que otorgan un hálito de irrealidad. El público observa el escenario y al mismo tiempo ve a los espectadores que se encuentran del otro lado, con lo cual actualiza en todo momento su propia condición de público-espectador. A esto se refiere Benjamin cuando sostiene que en el teatro épico "la representación [...] por su armadura artística tiene que ser montada transparentemente. (Lo cual es opuesto a la 'simplicidad'; en realidad presupone en el director entendimiento artístico y perspicacia.)". Véase Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, *op. cit.*, p. 33.

64. Peter Szondi, *op. cit.*, p. 128.

65. Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, *op. cit.*, p. 37.

66. *Ibid.*, p. 137.

es uno de los procedimientos de forma fundamentales"[67] del teatro épico. Las interrupciones evitan que los espectadores se hipnoticen con la obra, y los mantiene atentos e interesados, al mismo tiempo, les permite reflexionar sobre las situaciones representadas. Mediante las interrupciones de los procesos de acción, el público puede distanciarse de las situaciones hasta reconocerlas críticamente como formando parte de su vida cotidiana. "Los hechos […] tienen que ser tales que pueda el público, en pasajes decisivos, controlarlos por su propia experiencia".[68]

Al sostener que una de las características del teatro épico reside en la citabilidad del gesto, Benjamin está estableciendo explícitamente un vínculo entre el teatro épico de Brecht y su proyecto del *Libro de los pasajes*. Con este argumento, consideramos que puede concebirse que el proyecto de los pasajes consistía en un montaje de citas, que sin embargo no era mera yuxtaposición, sino que implicaba una utilización de las citas en una estructura narrativa no convencional. El *Libro de los pasajes* es un intento de revolucionar y al mismo tiempo de crear una nueva forma narrativa estructurada en torno de la interrupción que introduce la citación. El propio Benjamin entiende el teatro épico como una realización paradigmática del montaje:

> El teatro épico, por tanto, asimila –con el principio de la interrupción–, un procedimiento que les resulta a ustedes familiar, por el cine y la radio, en los últimos diez años. Me refiero al procedimiento del montaje: lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta. Permítanme una breve indicación respecto de que tal procedimiento es aquí donde quizá tenga su razón específica y consumada […] Quiero con un ejemplo mostrarles a ustedes cómo el hallazgo y la configuración brechtiana de lo gestual no significan sino una reconversión de los métodos del montaje, decisivos en la radio y en el cine, que de un procedimiento a menudo solo en boga pasan a ser un acontecimiento humano.[69]

Una reconversión similar de los métodos del montaje para la revolución de la forma narrativa en una forma fragmentaria y discontinua es precisamente lo que Benjamin procura llevar a cabo en su proyecto de los *Pasajes*, a través de la potencia interruptora de la cita. Esto implica que el montaje no se opone a la narración, sino que Benjamin se sustenta en este método para subvertir las modalidades convencionales de narración, y dar lugar a una nueva narrativa dialéctica signada por la interrupción, el movimiento, la imagen y la fragmentación.

En el teatro épico, a diferencia del drama, no se trata de desarrollar acciones, sino de exponer situaciones[70] de manera tal que se opere un descubrimiento, en el sentido literal de des-cubrir, lo que supone asimismo volverlas extrañas. "Se trata sobre todo de descubrir primero las situaciones. (Podría igualmente decirse: se trata de extrañarlas)".[71] El teatro épico de Brecht no busca imitar la reaidad, por el contrario, exalta la conciencia de que se está en el teatro y que lo que se observa no es la realidad. Esto permite el movimiento de distanciamiento y extrañamiento del espectador. Así, el "efecto de extrañamiento" se logra con la introducción de prólogos, preludios, baladas, proyecciones, etcétera, que interrumpen la

67. *Idem.*
68. *Ibid.*, p. 33.

69. *Ibid.*, p. 131.
70. "El teatro épico […] no tiene que desarrollar acciones tanto como exponer situaciones. Estas situaciones, como veremos enseguida, las obtiene interrumpiendo las acciones. Les recuerdo a ustedes las canciones, que tienen su función primordial en la interrupción de la acción". Véase Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, *op. cit.*, pp. 130-131.
71. *Ibid.*, p. 36.

acción; y también con actores que no se identifican con sus personajes, y con escenas que no generan encantamiento, sino que se limitan a reflejar el mundo. A partir de esto, Benjamin sostiene que "la situación que el teatro épico descubre es la dialéctica en estado de detención",[72] en tanto descubre la situación, volviéndola al mismo tiempo extraña, como una constelación saturada de tensiones que "fuerza así al espectador a tomar postura ante el suceso y a que el actor la tome respecto de su papel".[73] Así, en el teatro épico, "los acontecimientos no deben sucederse de manera desapercibida; la capacidad de juicio, por el contrario, debe poder interponerse entre ellos".[74]

El teatro épico revoluciona la forma del teatro a través de la interrupción –como función organizativa–[75] y del efecto de extrañamiento, que hacen saltar la continuidad de la narración rompiendo las expectativas del espectador e impeliéndolo a reconstruir una nueva significación a partir de la disonancia generada. Por eso, Benjamin compara al público del teatro épico con el lector de una novela que, a diferencia del espectador del drama que "con todas sus fibras en tensión sigue un proceso", se encuentra distendido y sigue "la acción sin apreturas".[76] Asimismo, bien podría ser esta la atmósfera de la narración oral como praxis compartida, en la que el narrador y los oyentes se encuentran inmersos y ocupados en actividades manuales. La especificidad de la concepción narrativa de Benjamin se va delineando a través de un movimiento constructivo a partir del teatro épico, de la tradición oral de los cuentos, de las novelas no convencionales, y de las potencialidades del cine; a la

72. *Ibid.*, p. 28.
73. *Ibid.*, p. 131.
74. Peter Szondi, *op. cit.*, p. 129.
75. Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, *op. cit.*, p. 131.
76. *Ibid.*, p. 33.

vez que esto implica, como hemos visto, un movimiento crítico respecto de la historiografía tradicional, de la novela moderna y de la información periodística.

Benjamin esperaba con su relato de un "cuento de hadas dialéctico" –según sus primeras anotaciones en torno del proyecto de los pasajes–, generar un efecto en los lectores similar al del teatro épico sobre los espectadores. El teatro épico nos permite así concebir una narración discontinua que a través de la interrupción desvanece el efecto de encantamiento de los cuentos tradicionales para, no obstante, restituir el potencial utópico de este encantamiento. En esto consistiría la forma peculiar de narrar un cuento de hadas, pero de carácter "dialéctico", que respondería a lo que Benjamin había proclamado en sus "Borradores sobre novela y narración": "queremos nueva precisión, nueva imprecisión, en *un único argot* del narrar, historias dialectales de gran ciudad".[77]

CONSIDERACIONES FINALES

En este trabajo hemos procurado esclarecer la ambivalencia que detenta la narración a lo largo de la obra de Walter Benjamin. Para eso, hemos delimitado dos movimientos complementarios: uno crítico-destructivo, que se dirige hacia las formas tradicionales de la historiografía, la novela moderna y la información periodística; y otro constructivo, que se inspira en el arte de la narración oral que se encuentra llegando a su fin –así como también en las actividades del cronista y del coleccionista– para, a partir de ello, delinear las posibilidades de recreación de algunos de sus motivos épicos bajo las actuales condiciones materiales de producción. Así, Benjamin se interesa por ciertas novelas contemporáneas que ejercen un carácter experimental en tanto que hacen explotar la forma de la novela

77. Walter Benjamin, *El narrador*, *op. cit.*, p. 132.

convencional tanto en su forma como estilísticamente a través del montaje. Éste no sólo no se contrapone a la narración, sino que resulta el procedimiento fundamental de las nuevas formas narrativas en la época de la reproducción técnica –el cine y la radio–, y de lo que se trata es de incorporar este procedimiento en la novela, en el teatro y en la historiografía crítica.

En este contexto, hemos analizado el teatro épico de Brecht como una reapropiación del montaje que revoluciona el teatro, configurando una modalidad narrativa estructurada en torno de la interrupción y de la discontinuidad. Procuramos así a partir del teatro épico esbozar algunas de las características de la peculiar narración crítico-fragmentaria que se encuentra en la base de las tentativas benjaminianas desde sus primeras anotaciones en torno de los pasajes, pasando por el narrador y hasta llegar al segundo *exposé* del *Libro de los pasajes*. De este modo, hemos mostrado que Benjamin no se limita a lamentar el fin de la narración, sino que al mismo tiempo procura pensar de qué modo la narración todavía es posible, aunque sea en una forma transfigurada, descarada y de la que todavía poco sabemos. Así, la propia perspectiva epistemológica de Benjamin en relación con la historia y con el *Libro de los pasajes*, debe ser concebida en términos de una nueva forma de narración discontinua y fragmentaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Gretel y Walter Benjamin, *Correspondencia 1930-1940*, Mariana Dimópulos (trad.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

Adorno, Theodor W., *Sobre Walter Benjamin*, Carlos Fortea (trad.), Madrid, Cátedra, 2001.

Amengual, Gabriel, "Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin", en Gabriel Amengual, Mateu Cabot y Juan Vermal (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid, Trotta, 2008, pp. 29-59.

Arendt, Hannah, "Walter Benjamin 1892-1940", en Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 161-213.

Benjamin, Walter, *El narrador*, Pablo Oyarzún Robles (trad.), Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.

________, *El París de Baudelaire*, Mariana Dimópulos (trad.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

________, *Gesammelte Schriften*, libros I-VII, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (colabs.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991.

________, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Siegfried Unseld (ed.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1969.

________, *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Akal, 2005.

________, *Obras*, libro I, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (colabs.), Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Abada, 2008.

________, *Obras*, libro II, vol. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (colabs.), Juan Barja, Féliz Duque y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Abada, 2007.

———, *Obras*, libro II, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (colabs.), Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Abada, 2009,

———, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Jesús Aguirre (trad.), Madrid, Taurus, 1999.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Nora Rabotnikof (trad.), Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001.

———, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Nora Rabotnikof (trad.), México, Siglo XXI, 1981.

———, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Mariano López Seoane (trad.), Buenos Aires, Interzona, 2005.

Di Pego, Anabella "Experiencia estética y modernidad. La mirada de Benjamin de la fotografía y del cine", en *Revista Question,* vol. 1, núm. 19, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de la Plata (UNLP), 2008, disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/617> (visitada el 15 de junio de 2013).

Fenves, Peter, "¿Existe una respuesta a la estetización de la política?", en Alejandra Uslenghi (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Alejandra Uslenghi y Silvia Villegas (trads.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, pp. 75-97.

Jameson, Fredric, *Brecht y el método*, Teresa Arijón (trad,), Buenos Aires, Manantial, 2013.

Jay, Martin, *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Gabriela Ventureira (trad.), Buenos Aires, Paidós, 2009.

Löwy, Michael, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Horacio Pons (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2001.

Naishtat, Francisco, "La historiografía antiépica de W. Benjamin. La crítica de la narración en las Tesis "Sobre el concepto de historia" (1940) y su relación con los contextos de *Das Passagen-Werk* (1927-1940)", en *Cuadernos de Filosofía*, vol. 1, núm. 50, Buenos Aries, FFyL/UBA, 2008, pp. 33-55.

Oyarzún Robles, Pablo, "Introducción", en Walter Benjamin, *El narrador*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, pp. 7-52.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin y su ángel*, Rolf Tiedemann (ed.), Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati (trads.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2003.

Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno (1880-1950)*, Javier Orduña (trad.), Barcelona, Destino, 1994.

Thayer, Willy, *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2010.

Tiedemann, Rolf, "Dialéctica en reposo. Una introducción al libro de los pasajes", en Alejandra Uslenghi (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Alejandra Uslenghi y Silvia Villegas (trads.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, pp. 283-321.

Wiggershaus, Rolf, *La Escuela de Fráncfort*, Marcos Romano Hassán (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2010.

Wizisla, Erdmut, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, Griselda Mársico (trad.), Buenos Aires, Paidós, 2007.

EL BARROCO Y LA ESCATOLOGÍA EN EL *TRAUERSPIELBUCH*

FRANCISCO NAISHTAT

INTRODUCCIÓN

En el capítulo 4 de su ensayo *Stato di Eccezione*,[1] abocado a Benjamin y a su relación con Schmitt, Giorgio Agamben, luego de afirmar la centralidad de la catástrofe en el *Ursprung des deutschen Trauerspiels* y su función como modelo del estado de excepción en el barroco, sorprende con la afirmación siguiente:

> Un infelice emendamento nel testo delle *Gesammelte Schriften* ha impedito di misurare tutte le implicazioni di questo spostamento. Dove il testo benjaminiano recitava: *es gibt eine barocke Eschatologie*, "vi è un'escatologia barocca", gli editori, con singolare ignoranza di ogni cautela filológica, hanno corretto: *Es gibt keine…*, ("non vi è un'escatologia barocca") (ibid.). Eppure il passo successivo è lógicamente e sintatticamente coerente con la lezione originale.[2]

Aunque tipográficamente la diferencia es mínima, semánticamente es máxima: de la misma se sigue, en efecto, nada menos que dos tesis antinómicas entre sí: *I)* "Hay una escatología barroca" [*Es*

1. Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
2. "Una enmienda poco feliz al texto de los *Gesammelte Schriften* ha impedido medir todas las implicaciones de este cambio de enfoque. Donde el texto benjaminiano recitaba: *es gibt eine barocke Eschatologie*, 'hay una escatología barroca', los editores, con singular ignorancia de toda cautela filológica, han corregido: *Es gibt keine…*, ('no hay una escatología barroca'). Véase Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, *op. cit.,* p. 73; para su traducción, Giorgio Agamben, *Estado de excepción*, Flavia Costa e Ivana Costa (trads.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, p. 109.

gibt eine barocke Eschatologie]; *II)* "No hay una escatología barroca" [*Es gibt keine barocke Eschatologie*]. Ahora bien, Agamben no habla de un error tipográfico, sino de una *infeliz corrección* (*emendamento*) del texto original, que procedería de haber suplantado *I)* por *II)*, y que habría terminado embarullando las pistas que libra el *Trauerspielbuch*.

Mis propuestas aquí son:

a) Relacionar esta grave imputación agambeniana a los editores francforteses de Benjamin (Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser), no solamente con el ensayo de Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*,[3] sino también con su ensayo previo *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*.[4] Se trata de medir la imputación agambeniana primeramente a la luz de la "gigantomaquía" [*Gigantomachia*] pretendida por el autor italiano en el capítulo IV de *Stato di Eccezione*, entre Carl Schmitt y Walter Benjamin en torno al *vacío* [*Vuoto*] sobre el que se asentaría el derecho; y segundamente en torno al carácter final de la historia secular, tal como está en el comentario de Agamben a las epístolas de San Pablo. Más allá del carácter algo novelesco y novelado que, en primera apariencia, posee la imputación de Agamben (reforzado por la pérdida del manuscrito original del *Trauerspiel* y por la ocurrencia *eine Eschatologie* en la edición de 1928,[5] lo que podría evocar algunas intrigas borgesianas a las que es afecto Umberto Eco en *El nombre de la rosa*, nos parece sin embargo más significativo aquí el que la imputación desborde la filología y posea su importancia dentro del pensamiento escatológico de Agamben, en afinidad con su propósito kojeviano de interpretar la catástrofe barroca [*Katastrophe*] en el *Trauerspielbuch* como una figura de la catástrofe de la historia, y, por ende, como una clave escatológica que sería propia del final de la historia.

b) Ampliar esta polémica con la ayuda de algunos hallazgos recientes aparentemente desconocidos por Agamben (en particular, una carta de Gershom Scholem al editor Rolf Tiedemann en 1963, reproducida en un sugerente, y relativamente reciente, artículo del comentarista alemán Thomas Meyer acerca de este mismo tema,[6]) donde Scholem defiende enfáticamente la versión *keine barocke Eschatologie* sobre la base de su lectura del manuscrito original y de la coherencia del conjunto en el pensamiento benjaminiano del barroco.

c) Proponer una superación de este indecidible problema filológico (ante la pérdida del manuscrito original) eludiendo la decisión entre *I) Eine barocke Eschatologie* contra *II) Keine barocke Eschatologie* (ni viceversa), y considerando más bien que, más allá de la cuestión filológica originaria, estamos en presencia de dos extremos que son constitutivos del ba-

3. Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, *op. cit*.

4. Giorgio Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla "Lettera ai Romani"*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

5. Como es sabido, en la primera edición berlinesa de 1928 por la casa Rowolt Verlag, la frase que aparece es "Es gibt eine barocke Eschatologie". Véase Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlín, Rowolt Verlag, 1928, p. 56. En cambio, en la edición del *Trauerspielbuch* en las obra completas, los editores Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser transcribieron "Es gibt keine barocke Eschatologie". Véase Walter Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels", en *Gesammelte Schriften*, libro I, vol. 1, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1974, p. 246. Esto es lo que desata la queja de Giorgio Agamben, quien imputa a los editores una adulteración gratuita del original. En rigor, el manuscrito original sobre el que se basó la impresión de 1928 se perdió, y Tiedemann y Schweppenhäuser tomaron en 1974 la decisión de transcribir *keine* en vez de *eine* sobre la base de algunos argumentos que consideramos más abajo. Véase Walter Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels", *Gesammelte Schriften*, libro I, vol. 1, *op. cit*.

6. Thomas Meyer, "Tatort Trauerspielbuch. Ein unbekannter Brief von Gershom Scholem", en *Zeitschrift für Ideengeschichte*, vol. 1, núm. 3, otoño de 2007, Múnich, Verlag C. H. Beck, 2007.

rroco benjaminiano: *ausencia de una escatología de salvación en el barroco*, y, al mismo tiempo, *presencia de una forma barroca de la escatología*. Rara vez las cuestiones se saldan en Benjamin merced a lo dicotómico de las oposiciones; Benjamin es, por el contrario, un fino pensador de los matices, de las mediaciones y de las posibilidades que abren las ambigüedades mismas de los términos. Por ende, es en la gama de los matices que encontraremos una solución conceptual a la laguna filológica de la "escatología barroca".

LA SAGA AGAMBENIANA DE LA "GIGANTOMACHIA INTORNO A UN VUOTO"

En su ensayo sobre el estado de excepción, Agamben tituló el cuarto capítulo, consagrado a Walter Benjamin y a Carl Schmitt, con el sugestivo nombre de "Gigantomaquía en torno a un vacío" ["Gigantomachia intorno a un vuoto"].[7] Es precisamente allí que aparece, como anunciamos más arriba, su queja acerca de la adulteración del pasaje de la escatología barroca y del juego filológico *eine/ keine*. La pista de la gigantomaquia se vuelve por tanto una senda que se impone para reconstruir la posición agambeniana. Es en efecto explícito el juego especular establecido en el texto agambeniano entre la "Gigantomachia peri tes ousias" en el *Sofista* de Platón [*Sof.* 244a], a la que alude Heidegger en su epígrafe de *Sein und Zeit,*[8] y esta pretendida gigantomaquia en torno a un vacío [*intorno a un vuoto*] que domina todo el capítulo 4. "Gigantomaquía" significa, desde el remoto pasado griego, un combate entre titanes. Como lo recuerda el propio Agamben en su texto, los gigantes a los que Platón alude en *Sofista* para hablar de un duelo en torno a la *ousía*, y por ende en torno al ser, son "los hijos de la tierra" y "los amigos

7. Giorgio Agamben, *Stato di eccezione, op. cit.*

8. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2006, p. 1.

de las ideas" [*Sof.* 246a]. Pero Heidegger reconduce desde el primer párrafo de *Sein und Zeit* el tema de la *gigantomachia peri tes ousías* por la senda de la diferencia ontológica entre el ser y el ente, estableciendo un giro que Agamben pretende decisivo para su propio texto: "Porque manifiestamente vosotros estáis familiarizados desde hace mucho tiempo con lo que queréis decir cuando usáis la expresión 'ente', en cambio, nosotros creíamos otrora comprenderlo, pero ahora nos encontramos en aporía".[9]

La gigantomaquia que subyace a la *ousía* es en verdad para Agamben el duelo en torno al abismo que separa el ser del ente, y que gira consecuentemente en torno a la imposibilidad de reducir el ser a un predicado lógico en la malla del logos. Y del mismo modo que el logos exhibe en esta gigantomaquia su punto ciego dejando escapar al ser, que se le sustrae, el derecho moderno exhibirá su punto ciego en el abismo que lo separa de la excepción y de la violencia, como su punto ciego. La lucha en torno a la interpretación del ser que define *ab initio* para Heidegger la metafísica occidental, se ha vuelto, en el texto de Agamben, una lucha en torno a la interpretación del punto ciego del derecho que define la comprensión moderna de la relación entre la norma y la excepción. Entretanto, los gigantes no serán ya "los hijos de la tierra" y "los amigos de las ideas" sino Walter Benjamin y Carl Schmitt, y es el vacío del derecho y el lugar de este vacío en relación con la soberanía que salta ahora al primer plano.[10] En efecto, tanto Benjamin como Schmitt reconocen, desde 1921 y 1922 respectivamente, lo incompleto de la norma y del derecho, que choca contra la pura excepción [*Ausnahme*], pero mientras que Benjamin[11] sitúa la ex-

9. [*Sof.* 244a], citado en Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 1.

10. Giorgio Agamben, *Stato di eccezione, op. cit.*, pp. 77-78.

11. Walter Benjamin, "Zur Kritik der Gewalt", en Gesammelte Schriften, libro ii, vol. 2, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1977.

cepción por fuera del derecho, en el exceso que la *violencia pura o divina* [*reine, gottliche*] opone *exteriormente* a la violencia del derecho, considerada como *violencia mítica* [*mythische*], Carl Schmitt, por su parte, define la excepción como la prerrogativa constitutiva de la soberanía moderna, que da, según Schmitt, sustento a la idea misma de derecho, pero desde dentro de la soberanía.[12]

Para Agamben, la gigantomaquia entre Benjamin y Schmitt tendría varios *rounds* y no se agota en estos dos primeros textos del inicio de la década del veinte, sino que se prolonga incluso hasta después de la muerte de Benjamin,[13] cuando, en *Hamlet o Hécuba*,[14] Schmitt reconoce en la obra de Benjamin, particularmente en el *Trauerspielbuch*, y además por primera vez públicamente, una de las tres fuentes fundamentales para su propia interpretación de *Hamlet*.[15] Ahora bien, en este marco, Agamben interpreta el espacio del barroco definido en el *Trauerspielbuch* a partir, precisamente, de la tensión entre norma y excepción, siguiendo una idea de Samuel Weber,[16] que se apoya en la propia definición benjaminiana de la soberanía barroca [*barocke Souveränität*], como una soberanía incapaz de evacuar [*auszuschließen*] la excepción[17] y debiendo por ende componer todo el tiempo con una excepción "que se ha vuelto la regla". Esto último definiría para Agamben lo que en su célebre ensayo anterior, sobre la *Epístola a los romanos* de San Pablo,[18] el filóso-

12. Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlín, Duncker und Humblot, 1985.

13. Las etapas de esta "gigantomaquia" están definidas según Agamben por un *dossier* "exotérico" y por otro "esotérico" (véase Giorgio Agamben, *Stato di Eccezione*, *op. cit.* pp. 68-69); el primero está constituido por los materiales que, según Agamben, los estudiosos de esta relación conocen bien: *a)* las referencias de Benjamin a Carl Schmitt en las notas a pie de página 14, 16 y 17 pertenecientes a la "Theorie der Souveränität", de *Trauerspielbuch* (véase Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *op. cit.*, pp. 245-247); *b)* la carta de Benjamin del 9 de diciembre de 1930 a Carl Schmitt (no editada originalmente en *Briefe* por Adorno y Scholem), (véase Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, libro III, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1997, p. 558); *c)* las referencias de Schmitt a *Trauerspielbuch* en su *Hamlet o Hécuba* de 1956 (véase Carl Schmitt, *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*, Valencia, Pre-Textos, 1993, pp. 5, 51-55) y, *d)* finalmente, la octava tesis de Benjamin sobre el concepto de historia (véase Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", en *Gesammelte Schriften*, libro I, vol. 2, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1974, p. 697). Por su parte, a este *dossier* exotérico, el dossier esotérico agregaría dos piezas insospechadas por los eruditos de dicha relación hasta el mencionado ensayo de Agamben: el mismo texto de Benjamin sobre la violencia (véase Walter Benjamin, "Zur Kritik der Gewalt", *Gesammelte Schriften*, libro II, vol 1, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1977.) y la *Teología política*, de Carl Schmitt (véase Carl Schmitt, *Politische Theologie, op. cit.)*; en efecto, Agamben arriesga que, al haber sido originariamente publicado en el célebre *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik* fundado por Max Weber y Werner Sombart, pero ya entonces dirigido en Heidelberg por Emil Lederer, el texto benjaminiano de 1921 sobre la violencia no debió pasar desapercibido al escrupuloso lector del *Archiv* que era, en aquel momento, Carl Schmitt (véase Giorgio Agamben, ~~*Stato di eccezione*,~~ *op. cit.*, pp. 68-69). El argumento agambeniano es que al haber publicado también Carl Schmitt su célebre ensayo *El concepto de lo político* precisamente en el mismo *Archiv* (Carl Schmitt, "Der Begriff des Politischen", en *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, núm. 58, 1927, pp. 1-33), al igual que numerosos de sus artículos entre 1924 y 1927, no cabe duda alguna de que Schmitt era en 1921 un asiduo lector del *Archiv* y que, *a fortiori*, fue, precisamente, un lector atento del texto de Benjamin de 1921 acerca de la violencia, de donde Agamben arriesga, finalmente, que la *Teología política* de Schmitt es exactamente una respuesta de Schmitt a Walter Benjamin acerca de la relación entre el derecho, la excepción y la soberanía (véase Giorgio Agamben, ~~*Stato di eccezione*,~~ *op. cit.* p. 69), y que ambos textos son los genuinos iniciadores de la "gigantomaquia" en torno al "vacío" del derecho entre ambos pensadores, según un arco que no se detendrá hasta mucho después del suicidio de Benjamin en 1940, ya que el propio ensayo schmittiano sobre Hobbes estaría continuando esta saga *esotérica*.

14. Carl Schmitt, *Hamlet o Hécuba. op. cit.*

15. *Ibid.*, pp. 5, 51-55.

16. Samuel Weber, "Taking Exception to Decision. W. Benjamin and C. Schmitt", en *Diacritics*, vol. 22, núm. 3-4, Commemorating Walter Benjamin, Maryland, The John Hopkins University, 1992.

17. Walter Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels", en *op. cit.*, pp. 245, 250-253.

18. Giorgio Agamben, *Il tempo che resta, op.* cit.

fo italiano había interpretado como el "tiempo mesiánico"; esto es, "el tiempo que queda", definido por una situación de escatología inmanente y que, en el barroco benjaminiano, estaría marcado por la inmanencia misma de la catástrofe. Por ende, la existencia de una escatología barroca cumpliría para Agamben una función bisagra entre la inmanentización de la catástrofe que es propia del barroco y la irrupción del tiempo mesiánico como tiempo excepcional. De ahí el énfasis puesto por el filósofo italiano en la existencia de una *escatología barroca*, ya que habría un isomorfismo entre *a)* la fragilidad de una soberanía barroca, incapaz de evacuar la excepción comprendida, no ya al modo schmittiano como milagro, sino al modo benjaminiano como catástrofe [*Katastrophe*], y *b)* el tiempo mesiánico como tiempo paulino "de ahora" [*Kairos*] y como tiempo benjaminiano de suspensión del continuo [*Jetztzeit*], y nuestra propia condición contemporánea, marcada a su vez por la primacía de la excepción sobre la norma, de la "fuerza de ley" sobre la "forma de ley", de la inmanencia barroca de la catástrofe ("escatología blanca") sobre la teleología divina medieval y trascendente de una vida celestial. Ésta sería propiamente para Agamben la condición post-histórica de la permanencia contemporánea de la crisis respecto de la resolución de la crisis, como sello ontológico de la gobernanza y de la biopolítica. Desde este punto de vista, el tiempo mesiánico quedaría definido como tiempo de la catástrofe interna e inmanente al mundo, y donde la fragilidad estructural de la soberanía tendría su réplica en el "como si no" (el *Hos me* griego de Pablo), que Agamben interpreta como la "potencia del no" de cada hombre, y en el *Jetztzeit* mesiánico ("tiempo ahora", *Kairos*) de la suspensión política del presente.

DEBILIDADES Y FUERZAS DE LA INTERPRETACIÓN DE AGAMBEN

Un examen atento del *Trauerspielbuch* no permite en verdad zanjar la disputa interpretativa entre la existencia o la inexistencia de una escatología en el barroco benjaminiano. Por una parte, el pasaje aludido donde está inserta la tesis de la escatología o de la no-escatología en el barroco parece dar razón a Giorgio Agamben;[19] resulta en efecto paradojal, al restituir la frase de la escatología en el largo párrafo en el que se inserta, la afirmación de que "no hay ninguna escatología barroca", ya que pareciera que se está afirmando exactamente lo contrario:

> Der religiöse Mensch der Barock hält an der Welt so fest, weil er mit ihr sich einem Katarakt entgegentreiben fühlt. Es gibt keine barocke Eschatologie; und eben darum einen Mechanismus, der alles Erdgeborne häuft und exaltiert, bevor es sich dem Ende überliefert. Das Jenseits wird entleert von alledem, worin auch nur der leiseste Atem von Welt webt und eine Fülle von Dingen, welche jeder Gestatung sich zu entziehen pflegten, gewinnt das Barock ihm ab und fördert sie auf seinem Höhepunkt in drastischer Gestalt zu Tag, um einen letzten Himmel zu räumen und als Vakuum ihn in den Stand zu setzen, mit katastrophaler Gewalt dereinst die Erde in sich zu vernichten. Denselben Sachverhalt, nur transponiert, berührt die Einsicht, der barocke Naturalismus sei "die Kunst der geringsten Abstände…In jeden Fall dient das naturalistische Mittel zur Verkürzung der Distanzen […].[20]

19. Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, *op. cit.*, pp. 73-74.

20. Véase Walter Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels, en *op. cit.*, p. 246. Y por la traducción española: "El hombre religioso del Barroco le tiene tanto apego al mundo porque se siente arrastrado con él a una catarata. No hay una escatología barroca, y por ello mismo existe un mecanismo que junta y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final. El más allá es vaciado de todo aquello en lo que sople el más ligero hálito del mundo, y el Barroco le arrebata una profusión de cosas que solían sustraerse a cualquier tipo de figuración y, en su apogeo, las saca a la luz del día con una apariencia contundente a fin de que el cielo así desalojado, en su vacuidad última, quede en disposición de aniquilar algún día en su seno a la tierra con violencia catas-

La idea de la "catarata" [*Katarakt*] y del mecanismo [*Mechanismus*] que "junta y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final" [*der alles Erdgeborne häuft und exaltiert, bevor es sich dem Ende überliefert*], va exactamemente en dirección de un escatón. Es verdad, por otra parte, que el cielo barroco, entretanto, como toda la naturaleza moderna, se ha vaciado de sentido trascendente, y que ya no figura ni representa, en su cruda presencia muda, el más allá y el pleno de sentido del cielo medieval; pero precisamente este "cielo último" [*letzen Himmel*] así despejado en su vacuidad [*Vakuum*], queda en disposición de aniquilar [*vernichten*] algún día con "violencia catástrófica" [*katastrophaler Gewalt*] la tierra [*die Erde*]. En este vívido pasaje hay una imagen escatológica nítida que parece evocar *ante litteram* la película *Melancholia* de Lars von Trier (2011), cuando toda la vida en la tierra se sabe signada a su final irreversible por el colapso de un astro gigante contra nuestro planeta. El sentido escatológico ya no vendría en el barroco de una decisión trascendente de Dios, sino que estaría inscripta de manera inmanente en la estructura misma de la catástrofe, como naturaleza caída; esto da sentido a la expresión "escatología blanca" [*escatología bianca*] con la que Agamben designa y expresa la inmanentización barroca de la catástrofe y de la escatología.[21]

Por ende, surge inmediatamente la pregunta: si la situación del texto es tan clara, ¿qué motivo habrían tenido los editores Tiedemann y Schweppenhäuser para contradecir el sentido más contundente de todo el pasaje, adulterando el *eine barocke Eschatologie* de la edición de 1928? Agamben no responde y se limita a dejar sentada su protesta, que sin embargo queda asociada en su capítulo a otra indicación que, unida a la presente, permitiría sin dificultad recomponer su razonamiento no desprovisto de carga conspirativa: Si Adorno y Scholem ocultaron, en su edición de la correspondencia de Benjamin, la carta de Benjamin a Carl Schmitt de 1930, la decisión de los editores, que como bien se sabe han sido discípulos de Adorno, ha de haber tenido el mismo patrón explicativo, esto es, no librar el Barroco benjaminiano al ámbito schmittiano de la teología política. En este movimiento, el planteo de la ausencia de toda escatología en el Barroco reforzaría la coherencia de un Barroco des-teologizado. Sin embargo, esta hipótesis choca rápidamente contra dos evidencias filológicas:

a) Como subraya el editor Rolf Tiedemann en una carta a Gershon Scholem, hasta hace poco desconocida y revelada en un reciente artículo de Thomas Meyer,[22] una lectura atenta del *Trauerspielbuch* de 1928 demuestra que hay otro pasaje en el libro, donde aparece la cuestión de la escatología barroca y que además se afirma dos veces, del modo más explícito y claro, la caída [*Ausfall*] y el abandono [*Abkehr*] de toda escatología en el Barroco, siendo eso lo que muy probablemente movió a Tiedemann a su opción de 1974[23] de dejar *keine* en vez de *eine* en el pasaje anterior aludido de la pág. 246. Permítasenos aquí reproducir íntegramente este otro párrafo, perteneciente a una sección más adelantada de la obra, bajo el título de "Juego y reflexión" [*Spiel und Reflexion*]:

trófica". Walter Benjamin, *El origen del drama Barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 51.

21. Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, *op. cit.*, p. 74. Sobre la expresión "escatología blanca" y su relación con la catástrofe, véase también el sugerente artículo de Julián Jiménez Heffernan, "Exit King. La escatología blanca de Lord Maucaulay", en Julio A. Pardos *et al.*, *Historia y catástrofe*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 43-62.

22. Thomas Meyer, *op. cit*.

23. Walter Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels", en *op.* cit.

Die werdende Formensprache des Trauerspiels kann durchweg als Entfaltung der Kontemplativen Notwendigkeiten gelten, die in der theologischen Situation der Epoche beschlossen liegen. Und deren eine, wie der Ausfall aller Eschatologie sie mit sich bringt, ist der Versuch, Trost im Verzicht auf einen Gnadenstand im Rückfall auf den bloßen Schöpfungsstand zu finden. Hier wie in anderen Lebenssphären des Barock ist die Umsetzung der ursprünglich zeitlichen Daten in eine räumliche Uneigentlichkeit und Simultaneität bestimmend. Sie führt tief ins Gefüge dieser Dramenform hinein. Wo das Mittelalter die Hinfälligkeit des Weltgeschehens und die Vergänglichkeit der Kreatur als Stationen des Heilswegs zur Schau stellt, vergräbt das deutsche Trauerspiel sich ganz in die Trostlosigkeit der irdischen Verfassung. Kennt es eine Erlösung, so liegt sie mehr in der Tiefe dieser Verhängnisse selbst als im Vollzuge eines göttlichen Heilsplans. Die Abkehr von der Eschatologie der geistlichen Spiele kennzeichnet das neue Drama in ganz Europa; nichtsdestoweniger ist die besinnungslose Flucht in eine unbegnadete Natur spezifisch deutsch.[24]

24. Walter Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels", en *op. cit.*, pp. 259-260. Para la traducción española: "En su proceso de formación, el lenguaje formal del *Trauerspiel* puede ser perfectamente visto como el desarrollo de las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época. Una de esas necesidades, resultante de la merma [*Ausfall*, *Caída*] de toda escatología, es el intento de hallar consuelo para la renuncia a un estado de gracia en la regresión a un mero estado creatural. Aquí, como en otras esferas de la vida barroca, es decisiva la conversión de los datos originariamente temporales en una incongruencia y simultaneidad temporales. Tal transposición nos introduce de lleno en la estructura de esta forma dramática. Mientras que la Edad Media presenta la precariedad de la historia y la caducidad de la criatura como etapas en el camino de la salvación, el *Trauerspiel* alemán se sume por completo en el desconsuelo de la condición terrena. Si admite la posibilidad de redencióin, dicha posibilidad reside en lo profundo de esta misma fatalidad, más que en el cumplimiento de un plan divino de salvación. El alejamiento [*Abkehr* , "Abandono"] de la escatología por parte del teatro religioso caracteriza al nuevo drama en toda Europa; la huida irreflexiva a una naturaleza abandonada por la gracia es, sin embargo,

Aquí aparece de manera clara que la escatología, asociada a la salvación trascendente en el más allá, que es la figura de la escatología en la historia sacra, y que procede del cristianismo medieval, ha caído. Esta forma medieval, orientada por la redención [*Erlösung*] trascendente como respuesta a la caducidad del mundo profano, será luego retomada por los románticos, pero con un hálito de duda: el segundo *Fausto* de Goethe se termina precisamente con el célebre pasaje atribuido al coro de ángeles que, ante la vista del alma de Fausto, pronuncia con un ligero aire de vacilación la sentencia clave de esta figura de la redención [*Erlösung*]: "*Wer immer strebend sich bemuht, den können wir erlösen*" [A quien siempre se ha esforzado tanto, podemos redimirlo].[25] Esta conocida vacilación final ante el alma de Fausto, que según Max Brod suministra luego la clave fallida en torno a la que fracasa el protagonista del *Proceso* [*Das Prozess*] y del *Castillo* [*Das Schloss*] de Kafka,[26] encalla ya en el drama Barroco del siglo XVII, donde la respuesta a la caducidad profana del mundo no es la redención [*Erlösung*] ultraterrena en el más allá, bajo el régimen de la simbología medieval de la redención victoriosa de los santos, sino la expresión melancólica de la historia como ruina, bajo el régimen opuesto de la alegoría:

> Mientras que en el símbolo –escribe Benjamin en el *Trauerspielbuch*– con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como

específicamente alemana.". Véase Walter Benjamin, *El origen del drama Barroco alemán*, *op. cit.*, p. 66.

25. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Erster und zweiter Teil*, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag GMBH & Co. KG, 2010, p. 346.

26. Max Brod, "Postface à la première édition de *Le château*", en, Franz Kafka, *Le château*, París, Gallimard, 1965.

> pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera. Y, si bien es cierto que ésta carece de toda libertad "simbólica" de expresión, de toda armonía formal clásica, de todo rasgo humano, sin embargo, en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de su decadencia.[27]

Por ende, el Barroco opera una supresión de la escatología de redención, propia del cristianismo medieval, en provecho de una condición de caducidad, propia de una figura caída de la naturaleza y la historia profanas, que se articulan alegóricamente en el drama Barroco alemán. Es esto lo que Gershom Scholem recoge escuetamente en su respuesta a Tiedemann del 10 de julio de 1963, ante la consulta del editor alemán a propósito de la escatología barroca, en la que Tiedemann le señalaba las páginas de los pasajes que acabamos de reproducir:

> Estimadísimo Señor Tiedemann, con respecto a su consulta le comunico que estoy convencido de que en los pasajes del libro de Benjamin citados por Usted (p. 56 de la edición impresa) debe decir *ninguna* (como Usted lo concibe) y que se encuentra en las pruebas de impresión pasadas por alto. Precisamente la continuación de la frase del mesianismo [inmanente] que se vuelve visible en el transcurso de la creación [...], deja afuera la transición a la salvación, como el libro lo demuestra. No creo que pueda tomárselo de otro modo. La idea del estar caído de la creación a-escatológico inmanente atraviesa el libro, en efecto, como un pensamiento fundamental continuamente recurrente. Su devoto. G. Scholem [10 de julio de 1963].[28]

Esto demuestra que Giorgio Agamben, en su erudita e incluso brillante reconstrucción filológica y filosófica de la cuestión del debate entre Benjamin y Schmitt, ha dejado sin embargo de lado una pieza decisiva, que le pudo haber jugado en contra de su acusación contra Tiedemann y Scheweppenhäuser. Podríamos entonces devolver contra Agamben el propio método filológico-dramático que él emplea contra los editores: ¿por qué esta laguna decisiva? Porque quizá Agamben pre-interpreta el barroco benjaminiano en el sentido del tiempo mesiánico paulino, y, más allá, en el sentido del tiempo-ahora [*Jetztzeit*] de las *Thesen* sobre el concepto de historia. Pero confundir el barroco y el kairos paulino, más allá de las afinidades y parentescos que puedan existir desde el ángulo del estado de excepción que tematiza Agamben, sería como generalizar la temporalidad barroca a la totalidad del tiempo histórico, cuando el barroco debía para Benjamin acotarse a una constelación de estructura y forma singulares. Y si el *Angelus Novus* de la Tesis 9 "Sobre el concepto de historia" (1940) abona la imagen de una temporalidad caída, válida para la historia universal, también hay en el Benjamin tardío un principio materialista histórico de interrupción temporal que demarca la temporalidad revolucionaria de la temporalidad barroca de la catástrofe continua. No por azar Benjamin señaló tardíamente que su ensayo sobre el Barroco, aunque dialéctico, no era materialista, contrariamente a su ensayo sobre los *Passagen* parisinos.

27. Walter Benjamin, *El origen del drama Barroco alemán*, *op. cit.*, p. 159.

28. Citada en Thomas Meyer, *op. cit.*, p. 107.

De este modo, hemos privilegiado aquí una solución problemática, en detrimento de una imposible solución genética del problema, dada la pérdida del manuscrito original. Esta solución consiste en afirmar simultáneamente una ausencia de escatología mesiánica de salvación en el Barroco, y la inmanencia de una forma barroca de la escatología. Aunque esta resolución problemática se conecta con la idea agambeniana de "una escatología blanca" [*escatología bianca*][29] como forma particular de la escatología barroca, al mismo tiempo se aleja de la idea kojeviano-agambeniana de un final de la historia universal. En este sentido, el siglo XIX seguiría operando en el *presente* como una decisiva linea divisoria entre una forma barroca de la escatología como catástrofe inmanente y una forma revolucionaria y mesiánica de la escatología como *Jetztzeit y Kairos*. Se trata de hacer uso de esta puerta giratoria, que es el salvataje y la redención del siglo XIX francés, en detrimento de la cuestión más schmittiano-heideggeriana del vacío ontológico en el que queda suspendido el mundo de la caída. El último gran emprendimiento de Giorgio Agamben sobre Walter Benjamin, que es su edición crítica del ensayo de Benjamin sobre Baudelaire, parece en este sentido encaminarse en esta última dirección y devolver al siglo XIX francés toda su pregnancia para la comprensión de la temporalización historiográfica benjaminiana.[30]

29. Giorgio Agamben, *Stato di eccezione, op. cit.*, p. 74.

30. Véase Walter Benjamín, *Baudelaire*, Giorgio Agamben, Barbara Chitussi y Clemens-Carl Härle (eds.), introducción de Giorgio Agamben, París, Ediciones La Fabrique, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio, *Estado de excepción*, Flavia Costa e Ivana Costa (trads.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo. 2004.

________, *Il tempo che resta. Un commento alla "Lettera ai romani"*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

________, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Benjamin, Walter, *Baudelaire*, Giorgio Agamben, Barbara Chitussi y Clemens-Carl Härle (eds.), introducción de Giorgio Agamben, París, Ediciones La Fabrique, 2013.

________, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

________, *Gesammelte Briefe*, libro III, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1997.

________, "Hacia una crítica de la violencia", en, *Obras*, libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2010.

________, "Über den Begriff der Geschichte", en *Gesammelte Schriften*, libro I, vol. 2, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1974.

________, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlín, Rowolt Verlag, 1928.

______,"Ursprung des deutschen Trauerspiels", en *Gesammelte Schriften*, libro I, vol. 1, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1974.

______,"Zur Kritik der Gewalt", en *Gesammelte Schriften*, libro II, vol. 2, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1977.

Brod, Max, "Postface à la première édition de *Le château*", en Franz Kafka, *Le château*, París, Gallimard, 1965.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust. Erster und zweiter Teil*, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag GMBH & Co. KG, 2010, p. 346.

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2006.

Jiménez Heffernan, Julián, "Exit King. La escatología blanca de Lord Maucaulay", en Julio A. Pardos *et al.*, *Historia y catástrofe*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 43-62

Meyer, Thomas, "Tatort Trauerspielsbuch. Ein unbekannter Brief von Gershom Scholem", en *Zeitschrift für Ideengeschichte*, vol. 1, núm. 3, otoño de 2007, Munich, Verlag C. H. Beck, 2007.

Reyes Mate, Manuel, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid, Trotta, 2006.

Schmitt, Carl, "Der Begriff des Politischen", en *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik,* núm. 58, 1927, pp. 1-33

________, *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama,* Valencia, Pre-Textos, 1993.

________, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlín, Duncker und Humblot, 1985.

________, *Teología política. Cuatro ensayos sobre la soberanía*, Buenos Aires, Struhart, 2005.

Weber, Samuel, "Taking Exception to Decision. W. Benjamin and C. Schmitt", en *Diacritics*, vol. 22, núm. 3-4, Commemorating Walter Benjamin, Maryland, The John Hopkins University.

ACERCA DE LOS *MALENTENDIDOS* DE LAS TESIS "SOBRE EL CONCEPTO DE HISTORIA": MESIANISMO Y POLÍTICA

LUCÍA PINTO

> Habré dicho poco si digo que Benjamin es un autor difícil.
>
> GERSHOM SCHOLEM

INTRODUCCIÓN

Walter Benjamin es un pensador de entreguerras. Se suicidó en el exilio en el intento de huir del fascismo. Su pensamiento está teñido por la catástrofe, de la que no sólo fue víctima sino también un original denunciante, formulando una crítica del progreso que aboga por una interrupción del tiempo en clave de actualización del pasado incumplido. Esta suspensión del tiempo se resiste empero a una simple interpretación, puesto que involucra elementos en tensión: el pensamiento de Benjamin condensa elementos de materialismo y de mesianismo, y deja abiertas no pocas incógnitas respecto de la relación entre historia y teología, lo que ha dado lugar a varias interpretaciones.[1] En el presente trabajo propongo indagar dicha conceptualización tal como Benjamin la presenta en sus tesis "Sobre el concepto de historia" –en adelante, *Tesis*–,[2]

1. Respecto de cómo aparece la tensión entre materialismo y mesianismo en las Tesis, véase los estudios de Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las Tesis "Sobre el concepto de historia"*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2005; Manuel Reyes Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid, Trotta, 2009; y Pablo Oyarzún, "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción", en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, LOM, 2009.
2. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, LOM, 2009.

significando tanto los aportes como las problemáticas que ésta plantea para pensar lo político.

En una de las últimas cartas que Benjamin escribe a Gretel Adorno, con quien mantuvo una larga e íntima correspondencia, Benjamin responde al pedido de su amiga, que en una carta anterior le había solicitado algunas notas respecto de su teoría del progreso.[3] En esta carta de la primavera de 1940, Benjamin anuncia que le enviará el texto que luego fue conocido como las *Tesis*:

> Y todavía hoy te entrego estos pensamientos más como un ramo de hierbas susurrantes, recogidas durante un paseo meditativo, que como una colección de tesis [...] Por lo demás, a pesar del carácter experimental que les es propio, estas reflexiones servirán no solo en las cuestiones de método para preparar una continuación del Baudelaire. Me hacen sospechar que el problema del recuerdo y del olvido que aparece, en otro plano, en estas reflexiones, me tendrá ocupado todavía por mucho tiempo. No hace falta que te diga que no tengo intención de publicar estos apuntes (menos que menos en la forma que te los envío). Esto favorecería los *malentendidos* más entusiastas. [Carta de fines de abril o principios de mayo de 1940].[4]

Dicho "ramo de hierbas susurrantes" acaba siendo conocido gracias a que Benjamin envió una copia a Hannah Arendt, quien al llegar a Estados Unidos en 1941 –luego de cruzar por el mismo

3. En dicha carta, Gretel Adorno le escribió a Benjamin: "Cuando estuve por última vez en París, en mayo de 1937, recuerdo una linda cena junto con Sohn-Retel y Teddie [Theodor W. Adorno], el día que nos explicaste tu teoría del progreso. Te estaría muy agradecida si pudieras mandarme algunas notas sobre eso si es que tienes algunas" [Carta del 10 de febrero de 1940]. Véase Gretel Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, p. 443.
4. Gretel Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.,* p. 446. (Los paréntesis son del autor; las cursivas son propias).

lugar donde Benjamin se había quitado la vida un año atrás– se lo entrega a Theodor W. Adorno. En 1942, Adorno y Max Horkheimer deciden publicarlo en un volumen a modo de homenaje intitulado *En memoria de Walter Benjamin*, editado por el Instituto de Investigaciones Sociológicas en Los Ángeles. Se trata del último texto de Benjamin que se tiene conocimiento, pues aquellos manuscritos que cargaba en su misteriosa valija durante su huida de Francia, de los que tenemos noción a través del testimonio de Lisa Fittko –ya que operaba como guía del contingente– no han sido encontrados hasta ahora.

Mi propuesta en este trabajo es hacer hincapié de los "malentendidos" que el propio Benjamin consideró que su obra podía generar. Una de las fuentes de esos posibles malentendidos es la relación entre el tiempo histórico y el tiempo mesiánico[5] que aparece en las *Tesis*. La presencia insistente, tanto del historiador materialista como del mesías en este escrito, arroja una serie de problemáticas al momento de entender el pensamiento tardío benjaminiano, que redundan en la potencia que las *Tesis* albergan para pensar lo político.

En este sentido, el "malentendido" que pretendo abordar es aquel que surge de la interrupción de lo mesiánico en la continuidad de la historia. La acción política revolucionaria aparece en las *Tesis* como aquella capaz de interrumpir el *continuum* de la historia, esto es, de cortar la cadena de catástrofe a partir de la actualización del pasado incumplido; y es a través de ello que "se da a conocer como mesiánica".[6] Sin embargo, en la Tesis III Benjamin ofrece la figura de una "humanidad redimida"[7] a la que todo su pasado se

5. Pablo Oyarzún también ha llamado la atención acerca de los malentendidos que Benjamin advierte en la carta, considerando que el asidero de los mismos sería el mesianismo, aunque centrando su estudio en la débil fuerza mesiánica figurada en la Tesis II. Véase Pablo Oyarzún, *op. cit.*
6. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *op. cit.,* p. 52.
7. *Ibid.,* p. 40.

le ha vuelto citable. Esta figura –aparentemente fácil de interpretar a la luz del *Fragmento teológico político*–[8] resulta, sin embargo, problemática si se la conjuga con las primeras líneas de la tesis hallada por Giorgio Agamben en la Biblioteca Nacional de París;[9] lectura que arrojaría la posibilidad de una interrupción mesiánica que ya no tendría lugar *en* la historia, sino que sería una interrupción *de* la historia.

Dar cuenta de este malentendido implica poner *sur la table* las tensiones que aparecen en las *Tesis,* lo que resulta fundamental para la reflexión sobre lo político: si la acción política es para Benjamin eminentemente interrupción del tiempo, cabe preguntarnos en qué consiste, es decir, cómo es que actúa en el terreno de la historia.

ENTRE LA CATÁSTROFE Y EL FIN

La crítica a la ideología del progreso que formula Walter Benjamin puede rastrearse desde sus escritos más tempranos como *El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*[10] de 1929, hasta sus afamadas *Tesis*, escritas el mismo año de su trágica muerte.

En el ensayo sobre el surrealismo, Benjamin se sirve del concepto de "organización del pesimismo" de Pierre Naville,[11] y en un perspicaz movimiento identifica al surrealismo con su acepción herética del marxismo:

8. Walter Benjamin, "Fragmento teológico-político", en *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.
9. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *op. cit.,* p. 52.
10. Walter Benjamin, "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en W. Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980.
11. *Ibid.,* p. 59.

> El surrealismo se ha aproximado más y más a la respuesta comunista. Lo cual significa: pesimismo en toda línea. Así es y plenamente. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza, desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél.[12]

De este modo, nuestro filósofo plantea su distancia respecto de las filosofías de la historia que postulan la existencia de una ley de la historia por encima de los hombres y los pueblos, y que determinaría un avance inexorable, ya sea lineal o dialécticamente, hacia un estadio superior. Al progreso en la historia, Benjamin opone la desconfianza y el pesimismo.

Más aún, en la siempre citada Tesis IX Benjamin ilustra al ángel de Paul Klee mirando de reojo y con espanto al pasado del que se aleja. ¿Qué es lo que espanta al ángel? La catástrofe, responde Benjamin, pues "en lo que *a nosotros* nos aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies".[13] El ángel quiere detenerse para despertar a los muertos de la historia, pero no puede porque la tempestad del progreso lo empuja a seguir su vuelo: el progreso se presenta en esta tesis como aquello que no nos permite detenernos ante las injusticias pasadas, obligándonos a comprenderlas como piezas necesarias del curso de la historia. Benjamin rompe explícitamente con esta imagen procesual de la historia. Frente al supuesto avance de ésta, él pone la mera ruina como resaca de la historia universal.[14]

12. *Ibid.,* p. 60.
13. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *op. cit.,* p. 44. (Las cursivas son del autor).
14. Dicha correspondencia entre catástrofe y progreso aparece también en *Zentral-*

En esta crítica de la ideología del progreso –que aparece ya en el ensayo sobre el surrealismo, pero completamente condensada en las *Tesis*– en tanto ceguera que impide ver la catástrofe,[15] radica la benjaminiana concepción interruptiva del tiempo: si el avance de la historia no es más que catástrofe, de lo que se trata es de detenerlo; esto es, de cesar la catástrofe. Como señala Reyes Mate: "Lo catastrófico en nuestro caso es que *esto* no tenga final, que no haya quien lo pare, que la historia siga con la misma lógica. Lo catastrófico es la eternización de lo que ya tenemos, la irreversibilidad del curso que nos ha traído hasta aquí. Lo angustioso no es que la historia no tenga un fin, sino que no lo tenga".[16]

LA ACCIÓN MESIÁNICA

Quebrar la regla, poner fin a la catástrofe… ¿Cómo entender aquí al mesías que incansablemente aparece tesis tras tesis? La aparición del mesías imprime una discontinuidad en el tiempo histórico, como

park: "El concepto de progreso hay que fundarlo en la idea de catástrofe. Que todo 'siga tal cual' *es* la catástrofe. No es en cada caso lo que está por venir, sino lo siempre ya dado. El pensamiento de Strindberg: el infierno no es lo que nos aguardaría –sino *esta vida aquí*"–. Véase Walter Benjamin, *Parque central,* Santiago de Chile, Metales Pesados, 2005, p. 35. (Las cursivas y comillas son del autor). Asimismo, Gershom Scholem ilumina la correspondencia entre catástrofe y mesianismo en el pensamiento de Benjamin: "El mesianismo judío es en su origen y en su esencia –y de ninguna manera esto puede ser pasado por alto– una teoría de la catástrofe". Citado en Ralph Buchenhorst, "Mesianismo y vida cotidiana. Caracterizaciones del pensamiento de Walter Benjamin", en Walter Benjamin, *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, p. 20.

15. Debo esta prolija ilustración a Ralph Buchenhorst: "Desde la óptica dialéctica de Benjamin, la catástrofe es la puerta por la que el Mesías puede entrar, cuando es posible interpretar los signos que ella revela. El concepto del progreso significa, desde esta perspectiva, la *ceguedad* ante la irrupción de lo catastrófico en la vida cotidiana". Véase Ralph Buchenhorst, *op. cit.,* p. 29. (Las cursivas son propias.).

16. Manuel Reyes Mate, *op. cit.,* p. 163. (Las cursivas son del autor).

escribe Benjamin en sus apuntes de las *Tesis:* "el Mesías interrumpe la historia; el Mesías no comparece al final de un desarrollo".[17]

En este apartado analizaré el modo en que la rememoración y la acción política aparecen en las *Tesis,* con el ánimo de señalar el vínculo indisociable que establece Benjamin entre el recurso al pasado y la redención. Se sostiene aquí que su propuesta de temporalidad suspensiva es tributaria de su pensamiento mesiánico, y que tanto en la rememoración como en la acción política ésta dimensión mesiánica implica una interrupción *en* el decurso de la historia.

La rememoración emerge como un tipo singular del recordar, en el cual advienen fragmentos del pasado aún no conocido. Como indican las últimas líneas de la Tesis B: "Se sabe que [a] los judíos les estaba vedado investigar el futuro. En cambio, la Thora y la oración los instruyen en la *rememoración* [*eingedenken*]. *Ésta les desencantaba el futuro al que sucumben aquellos que buscan información en los adivinos. Pero no por ello el futuro se les volvía un tiempo homogéneo y vacío a los judíos. Pues en él cada segundo era la pequeña puerta por donde podía entrar el Mesías*".[18] En el andamiaje benjaminiano, la rememoración se ilumina como la interrupción del presente por un pasado incumplido, en la que aparece un sentido (olvidado) del pasado (no sido). Ese pasado representa aquello inconfesable, silenciado, de modo que no corrobora lo que *es*, sino que adviene como pasado incumplido, revelando las injusticias de la historia en detrimento de sus continuidades. El pasado de la rememoración tampoco es un pasado

17. Walter Benjamin, "Apuntes sobre el concepto de historia", en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, LOM, 2009, p. 73.

18. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *op. cit.,* p. 53. He modificado la traducción de Oyarzún del término *Eingedenken,* siendo que él lo traduce como *remembranza*, mientras que yo prefiero traducirlo como *rememoración*. (Las cursivas son propias).

disponible, como el del historicismo, sino que está atravesado por el riesgo que significa la posibilidad de que cada presente lo vuelva a olvidar, esto es, que no se reconozca "aludido" en él.[19] Así, la rememoración es una experiencia con el pasado que no radica en el "revivir" del historicismo, sino que implica un giro reflexivo de la memoria en el cual cobran actualidad fragmentos de un pasado inconcluso. De este modo, cobra sentido la lectura de Reyes Mate de la rememoración como una experiencia mundana de la redención: la rememoración consiste en "ese encuentro entre un pasado declarado in-significante y un sujeto necesitado, encuentro que *salve* el sentido del pasado al tiempo que proyecta una nueva luz sobre el presente gracias a la cual entendemos mejor la realidad y descubrimos nuevas posibilidades suyas".[20]

Como mencionamos anteriormente, la particularidad del mesías se funge en su carácter inesperado: el mesías puede advenir en cualquier momento, lo que arroja una temporalidad que se cifra

19. Hago referencia a la Tesis V en la que Benjamin arremete contra la verdad del historicismo, para postular que la verdadera imagen de la historia "es una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella". Véase Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *op. cit.,* p. 4). Susan Buck-Morss destaca la dimensión dialéctica de la imagen como diferencia fundamental entre el materialismo histórico y el historicismo respecto de la relación presente-pasado: "en las imágenes dialécticas de Benjamin, el presente como momento de oportunidad revolucionaria aparece como el 'horizonte' de la historia pasada, actuando como estrella polar para la reunión de sus fragmentos. Sin él, las posibles reconstrucciones del pasado serían infinitas y arbitrarias. Así, el presente le otorgaba al materialista histórico la perspectiva correcta y lo ayudaba a no perderse. Esto es importante porque separa el método de Benjamin del historicismo que también interpreta el pasado a la luz del presente, pero postulando un presente *dado* en vez de un presente revolucionario". Véase Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario,* Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 25. (Las comillas y cursivas son de la autora).

20. Manuel Reyes Mate, *op. cit.,* p. 26. (Las cursivas son propias).

en un rebelarse contra el tiempo implicado en la ideología del progreso que postula un ordenamiento lógico de la historia, y que, como señala Reyes Mate, conlleva otro sentido:

> el proyecto ilustrado pretendía liberar al hombre de los mitos. Pues bien, incluso en el caso que lo hubiera conseguido, habría conseguido, sí, desencantar al mundo, pero no redimirlo. La intencionalidad práctica o política de Benjamin se esconde en esta distinción entre desencantamiento y redención. No le interesa sólo liberar al mundo de los mitos, sino al hombre de las injusticias, por eso contempla todas las cosas desde el punto de vista de la redención.[21]

El progresismo, como secularización de la promesa cristiana de la salvación ultra terrenal, no sólo es denunciado por Benjamin en las filosofías de la historia, sino también en la política; no sólo en sus formas liberales, sino también marxistas. El marxismo progresista es condenado por Benjamin como "marxismo vulgar",[22] en referencia a la vertiente del socialismo que postula el desarrollo técnico como único motor de una historia que avanza inexorablemente hacia la sociedad sin clases. Benjamin escribe en la Tesis XI: "la vieja moral protestante de trabajo celebraba en los obreros alemanes, bajo especie secularizada, su resurrección".[23] Ésta es la socialdemocracia que sufre el fascismo y que no advierte "que el *estado de excepción* en que vivimos es la regla"[24] y pone en la tierra lo que antes yacía en el cielo; esto es, la idea de una salvación asegurada y *a posteriori*.

21. *Ibid.,* p. 24.

22. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *op. cit.,* p. 46.

23. *Ibid.,* p. 45. Es interesante ver que en esta tesis Benjamin señala esta acepción como una "confusión", que se derivaría de una mala interpretación de la teoría de Marx.

24. *Ibid.,* p. 43. (Las cursivas son del autor).

En este sentido, la lectura de la Tesis B permite postular lo siguiente: en el armazón benjaminiano la redención –la entrada del Mesías– aparece vinculada a una experiencia singular con el pasado –la rememoración– y no a una provisión del tiempo futuro. La rememoración es un ejercicio que suspende el tiempo, interrumpiendo su linealidad para dar lugar al advenimiento de un pasado no conocido hasta entonces, como expresa Benjamin en su obra de los *Pasajes:*

> El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por punto fijo *lo que ha sido*, se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación [...] La política obtiene el primado sobre la historia. Los hechos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino, constatarlos es la tarea del recuerdo [...] Hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar [...] Pues despertar es el giro dialectico, copernicano, de la rememoración.[25]

Cabe resaltar aquí la condición de traslación que caracteriza al pasado incumplido, en detrimento de su inmovilidad: el pasado puede advenir en el presente. Esto no sólo se deduce de la ya citada Tesis B; también lo hallamos en la Tesis II, en la que Benjamin postula que ese pasado trunco reclama derecho: "el pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención [...] Entonces hemos sido esperados en la tierra. Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una *débil* fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho".[26] A partir de

25. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 394. (Las cursivas son del autor).
26. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *op. cit.,* p. 39. (Las cursivas son del autor).

esta cifra, Erdmut Wizisla señala que "el pensamiento de Benjamin, en una medida creciente, era escéptico, sobrio. Esto no significa la renuncia a la radicalidad y la esperanza [...] [pero sí] una honda resistencia contra la promesa de salvación".[27]

Una reflexión emerge con claridad: Benjamin nos propone una idea de salvación que deviene del pasado y no del futuro. Empero, como apunta Wizisla, esto no significa un no-lugar al futuro ni a la esperanza, ya que el "secreto índice" del pasado abrirá un nuevo presente, ergo otro futuro, distinto del que se derivaría del presente vigente. Esto aparece muy claramente en la tesis descubierta por Giorgio Agamben en la Biblioteca Nacional de París, en la que Benjamin define a la acción política como mesiánica, en tanto interrumpe el tiempo en virtud de la apertura del pasado:

> Para el pensador revolucionario, la chance revolucionaria peculiar de cada instante histórico resulta de una situación política dada. Pero no resulta menos para él en virtud del poder que este instante tiene como clave para abrir un *recinto del pretérito completamente determinado y clausurado hasta entonces*. El ingreso en este recinto coincide estrictamente con la *acción política*; y es a través de él que ésta, por aniquiladora que sea, se da a conocer como *mesiánica*.[28]

La acción política se ilumina como mesiánica cuando "salva" el sentido olvidado del pasado, cuando interrumpe el tiempo y cesa la injusticia vigente.[29] Una interrupción revolucionaria tal tuvo lu-

27. Erdmut Wizisla, "¿Renuncia a la producción onírica? Mesianismo político en Benjamin y Brecht", en Miguel Vedda (comp.) *Walter Benjamin, constelaciones dialécticas*, Buenos Aires, Herramienta, 2008, p. 153.
28. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *op. cit.,* p. 52. (Las cursivas son propias).
29. Vale recordar aquí el ensayo sobre el surrealismo en el que Benjamin se resiste a calificar dicho movimiento como meramente artístico y prefiere atender a su

gar en la historia con la Revolución francesa, sobre cuyos protagonistas Benjamin escribió: "la conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia le es peculiar a las clases revolucionaras en el instante de su acción",[30] y para los cuales "la antigua Roma era como un pasado cargado de tiempo-ahora [*Jetztzeit*]";[31] esto es, un pasado cargado de actualidad que interrumpe el presente dado.

Hasta aquí he querido mostrar que en las *Tesis* la acción política se figura como aquella que interrumpe el presente en virtud de la actualización de cierto pasado, evocado en la forma de la rememoración y del tiempo-ahora; así se da a conocer su carácter mesiánico. Esta forma de la acción política mesiánica se manifiesta en distintas interrupciones que tienen lugar *en* la historia, en las que el tiempo presente se suspende, como se muestra muy claramente en el calendario republicano en el que el tiempo histórico comienza a ser contabilizado de un modo a otro.

Sin embargo, estas actualizaciones parciales del pasado que acaecen como interrupciones en la historia, entrarían en contradicción con lo propuesto por Benjamin en la Tesis III donde se figura una "humanidad redimida", a la cual todo el pasado le concierne.

ideario revolucionario. Lo significativo es que también en este texto las razones que Benjamin alude para identificar lo político tienen que ver con una forma específica de apertura del pasado. Por un lado, Benjamin observa en el movimiento surrealista que las utopías que se creían enterradas pueden brotar en otro tiempo: la libertad de los anarquistas del siglo XIX brota en el surrealismo del siglo XX. Por el otro, los surrealistas son capaces de captar la potencia revolucionaria de lo anticuado, como identifica Benjamin en el *Nadja,* de André Breton. En este sentido, los surrealistas tienen una mirada *política* del pasado: "La treta que domina este mundo de cosas (es más honesto hablar aquí de treta que de método) consiste en permutar la mirada histórica de lo que ya ha sido por la política". Véase Walter Benjamin, "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *op. cit.,* p. 49. (Los paréntesis son del autor).

30. *Ibid.,* p. 49. (Las cursivas son del autor).

31. *Ibid.,* p. 48.

La figura de una interrupción mesiánica *en* la historia es cuestionada en la misma obra de las *Tesis,* no sólo por la humanidad redimida, sino también por el "tiempo mesiánico" retratado al inicio de la tesis hallada por Agamben, elementos que juntos supondrían *prima facie* una interrupción *de* la historia –y no ya *en* la historia–. Considero que aquí radica uno de los "malentendidos" posibles de los que el mismo Benjamin había alertado a su amiga Gretel Adorno: si por un lado se ha podido establecer que la acción política es mesiánica en tanto suspensiva, resta discernir cómo se relaciona ese tiempo mesiánico con el tiempo histórico; a saber, como una interrupción *en* la historia, o bien, como una interrupción *de* la historia.

EL TIEMPO MESIÁNICO

En la Tesis III, Benjamin pone de manifiesto nuevamente el carácter indisoluble del vínculo entre el recurso al pasado y la redención antes mencionado. En esta tesis, esto aparece a través del cronista y del Juicio Final. ¿Por qué Benjamin retrataría juntas estas figuras? Citamos a continuación la Tesis III:

> El cronista, que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia. Por cierto, sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado. Quiere decir esto: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en una *citation a l'ordre du jour*: día en que precisamente es el del Juicio Final.[32]

32. *Ibid.,* p. 40. (Las cursivas son del autor).

Benjamin evoca aquí un tipo particular de cronista que se caracteriza por recoger todo, detallando tanto los acontecimientos significativos en la historia como aquellos que a nadie interesan. El cronista no puede establecer *a priori* qué recoger y qué no, lo que lo lleva a considerar todo. Esta idea de recoger todo es la misma con que se caracteriza al Juicio Final, figura bíblica que refiere al final de la historia, al día en que todo es reunido para ser juzgado, el día de la Justicia Universal. En efecto, y con el ánimo de responder la pregunta anterior, podemos decir que aquello que el cronista y el Juicio Final tienen en común es el poder incluir todo, el no dejar ningún elemento marginado.

En vista de interpretar la totalidad histórica a la que refiere la figura del cronista, propongo poner a esta última en relación con la Tesis XVII, siendo que si en la Tesis III hay una idea de totalidad que es reivindicada, en la Tesis XVII Benjamin critica la idea de universalidad por no ser totalidad. Esta tesis comienza con la siguiente cifra: "El historicismo culmina, con razón, en la historia universal. De ella se diferencia la historiografía materialista metodológicamente quizá con más nitidez que de cualquier otra. Aquella carece de armazón teórica. Su proceder es aditivo: suministra la masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío".[33]

Tanto el historicismo como la historia universal trabajan con datos del pasado que son reunidos en una temporalidad continua, por tanto su universalidad no sería sino adición de hechos. Ésta es una falsa universalidad, y aquí radica la diferencia metodológica con el materialismo histórico, pues la historia universal sólo incluye los grandes acontecimientos de la historia y no atiende aquello que ha sido dejado al costado del camino. Frente a esto, Benjamin introduce el concepto de "mónada" para referirse a cierta capacidad

33. *Ibid.*, p. 50.

universalizadora de lo particular: "el resultado de su proceder (del materialista histórico) consiste en que en la obra [determinada] está [a la vez] conservada y suprimida la obra de [toda] una vida, en la obra de [toda] una vida la época y en la época el entero curso de la historia".[34] Así, la Tesis XVII es elemental para entender la posibilidad de que a la humanidad redimida –que a juzgar por las demás tesis es aquella que salva el pasado incumplido y pequeño– le concierna la "totalidad" de su pasado.

En la Tesis III, la figura de la humanidad redimida alude al Juicio Final, es decir, al fin de los tiempos, al último día. La posibilidad de una redención, a diferencia de las tesis anteriormente analizadas, aparece aquí bajo la forma de la totalidad: la redención de toda la humanidad, coincidente con el fin de la historia. La figura del Juicio Final remite pues a una redención que no es *en* la historia, sino que es la posibilidad latente de una salvación que se da al final de la historia, que la consuma. Cabe entonces preguntar: ¿Benjamin estaría postulando que es necesario aguardar al Juicio Final para alcanzar la redención de la humanidad? ¿Tendremos que abandonarnos a la catastrófica historia natural hasta el último día en que seremos salvados?

La respuesta es negativa, y se funda en el *Fragmento teológico político* –en adelante, *Fragmento*–.[35] De este escrito nos interesa la

34. *Ibid.*, p. 51. (Los corchetes son del autor; los paréntesis son propios).

35. Walter Benjamin, "Fragmento teológico-político", en *op. cit*. Este fragmento, muy breve, pero de enorme densidad, ha sido intitulado no por Benjamin sino por Theodor W. Adorno. Incluso existió una discusión respecto de la fecha en que Benjamin redactó estas líneas: mientras Adorno lo fechaba en el año 1938 (en el contexto de las *Tesis*) los editores de la obra completa de Benjamin –Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser– aseguran que fue escrito entre 1920 y 1921 (contemporáneo al ensayo "Para una crítica de la violencia"). Sin embargo, la discusión actualmente parece cerrada a favor del año 1921, en virtud del lenguaje con el que fue redactado el texto, propio de los años de juventud de Benjamin.

distinción entre meta y fin que Benjamin establece respecto del vínculo entre el Reino de Dios y la historia. El *Fragmento* comienza con las siguientes líneas:

> Solo el Mesías consuma /vollenden/ todo acontecer histórico y, en este sentido, libera /erlosen/ su remisión a lo mesiánico, la consuma, la crea. Por eso, nada histórico puede querer remitir por sí mismo a lo mesiánico. Por eso, el Reino de Dios no es el *telos* de la *dynais* histórica; no puede ser propuesto como una meta /Ziel/. Visto históricamente, no es meta, sino un fin /Ende/. Por eso, el orden de lo profano no puede ser constituido en el pensamiento del Reino de Dios. Y, por eso, la teocracia no tiene un sentido político, sino sólo uno religioso.[36]

Cabe aquí reflexionar sobre la relación de Benjamin con la teología a partir de un dato puramente biográfico que introduce Erdmut Wizisla, quien señala que –a diferencia de Brecht– "no puede hablarse de una socialización religiosa en la casa Benjamin, donde dominaba un espíritu liberal (los padres eran judíos asimilados). Sólo después de los veinte años descubrió Benjamin, en el marco del movimiento juvenil, qué significa ser judío".[37] Según Wizisla, si bien no puede declararse como deísta el pensamiento tardío de Benjamin, no se puede negar que "está marcado por un cuño teológico".[38] Respecto de esto, Wizisla recuerda un pasaje de una carta que Benjamin escribe a Max Rychner en 1931: "nunca he podido investigar y pensar sino en un sentido –si puedo decirlo así– teológico; a saber, de acuerdo con la doctrina talmúdica de los cuarenta y nueve niveles de sentido para cada pasaje de la

36. Walter Benjamin, "Fragmento teológico-político", en *op. cit.,* p. 64. (Las cursivas son del autor).
37. Erdmut Wizisla, *op. cit.,* p. 150. (Los paréntesis son del autor).
38. *Ibid.,* p. 151.

Thora".[39] Apoyándose en Sebastian Kleinschmidt, Wizisla sentencia: "Brecht era el ateo de la revolución, pero era religioso, mientras que Benjamin, el teólogo de la revolución, era antirreligioso".[40]

A partir de aquí podemos entender con más claridad aquello que afirma Benjamin; esto es, que el Reino de Dios no puede ser meta de lo profano: quedaría descartada la posibilidad de pensar que Benjamin aspiraba efectivamente a la salvación de la humanidad por vía divina. Sin embargo, no creo que el debate sobre el final de la historia pueda ser zanjado definitivamente, puesto que si bien descartamos la salvación divina, debemos poder dilucidar el porqué de la referencia de Benjamin a un último día.

Para ello, y siguiendo a Michael Löwy,[41] propongo interpretar al Juicio Final como una "apocatástasis" en el sentido de que lo entienden ciertas corrientes de la Iglesia ortodoxa, esto es, la salvación final de todas las almas sin excepción. A través de Gershom Scholem, Löwy cumple en dilucidar al *tikkun* como el equivalente judío, mesiánico y cabalístico de la apocatástasis:

> Según Scholem, el *tikkun* designa, en el lenguaje cabalístico, la restitución, el restablecimiento del orden cósmico previsto por la providencia divina, gracias a la redención mesiánica. El derrumbe de la fuerza del mal y el *final catastrófico del orden histórico*, no son sino *el reverso de la redención*. El pecado original de Adán sólo puede ser abolido por el advenimiento del Reino mesiánico, gracias al cual las cosas volverán a su lugar inicial: *Ha-Shavat Kol ha-Devarim le-Havaiatam*, cuyo equivalente cristiano sería el concepto de *apocatástasis*.[42]

39. *Idem.*
40. *Ibid.,* 154.
41. Michael Löwy, *op. cit.*
42. Michael Löwy, *op. cit.,* p. 64. (Las cursivas son del autor).

El aporte de Löwy resulta fundamental para responder las interrogantes anteriormente planteadas, ya que permite entender la relación entre la humanidad redimida y el Juicio Final a partir del *tikkun*. La definición de *tikkun* fue incluida por Scholem en su artículo titulado "Kabbala" de la *Enciclopedia judaica*, y fue leído por Benjamin con mucha atención. En una carta del 15 de enero de 1933, Benjamin escribe a Scholem que "los rayos de esos estudios (descendieron hasta las profundidades de su) abismo de no saber".[43]

Empero, leer la figura del Juicio Final de la Tesis III bajo la acepción de *tikkun* –entendiendo al Juicio Final como final de la historia en tanto que redención mesiánica– implica caer en contradicción, puesto que hemos asumido, a través de la lectura del *Fragmento* , que "el orden de lo profano no puede ser constituido en el pensamiento del Reino de Dios".[44] Así, estimo que la lectura de las primeras líneas de la tesis que encontró Agamben en la Biblioteca Nacional de París puede ayudar a discernir qué podría considerar Benjamin cuando refiere a un estadio final de redención, esto es, a un tiempo mesiánico.

En esta tesis, el filosofo berlinés escribió: "en la representación de la sociedad sin clases, Marx ha secularizado la representación del tiempo mesiánico. Y es bueno que haya sido así".[45] La sociedad sin clases queda así identificada con el tiempo mesiánico. Más aún, si volvemos a una parte del *Fragmento* ya citado,[46] entendemos al tiempo mesiánico como el fin de la historia. Entonces, si la sociedad sin clases es el tiempo mesiánico, y éste es el fin de la

43. Citado en *Ibid.,* p. 64.

44. Walter Benjamin, "Fragmento teológico-político", en *op. cit.,* p. 64.

45. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *op. cit.,* p. 52.

46. "Visto históricamente (el reino de Dios), no es meta, sino un fin [*Ende*] (de la dynamis histórica)". Véase Walter Benjamin, "Fragmento teológico-político", en *op. cit.,* p. 64. (Los paréntesis son propios).

dynamis histórica, resulta posible interpretar a la sociedad sin clases como tiempo post-histórico: el Reino de Dios es el fin de lo histórico, como tiempo concluido.

La lectura propuesta nos permitiría postular que si bien Benjamin no concibe el final de la historia vía la irrupción efectiva de lo divino, cabe plantear como hipótesis que aquello que sí postula es el final de la historia materializado en la sociedad sin clases. Este estadio de la historia de ningún modo es logrado por un factor divino sino por la acción política –como señalan las últimas líneas de la tesis anteriormente citada–.

La hipótesis que aquí ensayo tendría una doble utilidad: por un lado, permite entender el sentido del "tiempo mesiánico" que en un principio resultaba contradictorio con la acepción de lo mesiánico como interrupción, como se manifiesta en la rememoración y en la acción política. Por otro lado, permite interpretar a la "humanidad redimida" como una realidad sólo alcanzable mediante la acción política, y no algo a ser esperado pasivamente.

A través del análisis de la Tesis III y de la tesis hallada por Agamben, he querido mostrar que la posibilidad de un final de la historia, de tipo materialista y no divino al interior de las *Tesis*, no puede ser fácilmente descartada; sino que, más aún, cabe considerarla como hipótesis. Sin embargo, hemos revisado en el apartado anterior una serie de tesis en las que la acción política interrumpe el *continuum* de la historia, pero no promueve la venida del tiempo mesiánico, sino que la historia permanece catástrofe, como ilustra el ángel de la Tesis IX. Cabe entonces preguntar: ¿lo mesiánico alude a un momento *post-histórico* (sociedad sin clases) o tiene lugar *en* la historia (acción política, rememoración)?

CONCLUSIÓN

Por lo expuesto hasta aquí, podríamos afirmar que Benjamin no exageraba cuando advertía a Gretel Adorno acerca de los "malenten-

didos" que podrían suscitar las *Tesis*. Si reconocemos que cualquier pretensión argumentativa sobre la obra de Benjamin es provisoria y limitada por su carácter encriptado y fundamentalmente inacabado, arriesgaremos dos interpretaciones posibles respecto del malentendido que hemos abordado en este trabajo; a saber, la relación entre el tiempo mesiánico y el tiempo histórico en las *Tesis*. Ambas parten del supuesto ya esbozado: la tensión entre el tiempo mesiánico y la acción mesiánica se resiste a ser resuelta en favor de un elemento.

La primera interpretación posible consiste en postular la existencia de dos planos de acción que resultarían complementarios: uno en el que podemos pensar la acción política como interrupción *en* la historia, en virtud de la actualización parcial de pasados incumplidos (acción mesiánica); y otro en donde esta acción política acaba revolucionaria y logra suprimir las relaciones de dominación existentes y establece la sociedad sin clases, es decir, la interrupción *de* la historia (tiempo mesiánico). Como reza la Tesis III, un estadio de redención total de la humanidad en el que se hayan salvado todos los recuerdos del peligro de ser olvidados: un presente que ha hecho justicia a todo su pasado.

Esta interpretación conlleva un problema. En la misma carta en que advierte a su amiga de los malentendidos, Benjamin escribe:

> El texto que recibirás es reducido en más de un sentido. No sé hasta qué punto la lectura te sorprenderá o, lo que no desearía, te desconcertará. En cualquier caso, quisiera señalarte especialmente la reflexión XVII; *es allí donde debería hacerse visible la relación oculta pero concluyente de estas consideraciones con mis trabajos anteriores, al pronunciarse de modo conciso sobre el método de estos últimos.* [Carta de fines de abril o principios de mayo de 1940].[47]

47. Gretel Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 446. (Las cursivas son propias).

Benjamin refiere la importancia que reviste su crítica metodológica de la historia universal: la historia no es una sumatoria de hechos particulares, sino que "en la época (está a la vez conservada y suprimida) el entero curso de la historia".[48] Entiendo que sostener esta interpretación implicaría incurrir en el mismo error metodológico que detenta la historia universal, puesto que la diferencia entre la acción mesiánica y el tiempo mesiánico que de esta interpretación se desprende sería una diferencia de grado (la probabilidad de la acción política de instaurar la sociedad sin clases) de tipo aditiva. Por eso prefiero proponer una segunda interpretación para el "malentendido".

La segunda interpretación posible sería entonces postular el desentendimiento entre la acción mesiánica y el tiempo mesiánico. Esta interpretación se basa en el carácter esencialmente "débil" de la fuerza mesiánica que Benjamin define en la Tesis II, el cual cabe entender en dos sentidos: por un lado, en relación con la fuerza que detenta la ideología del progreso que ya fuera ilustrada por Benjamin en la Tesis IX nada más ni nada menos que como "tempestad". Esta fuerza le viene dada por plantear un curso de la historia que acaba en la salvación, en la emancipación; esto es, por poder garantizar un *telos* más allá de la acción de los hombres. Frente a ello, la fuerza mesiánica radica en lo imprevisible, inseguro, ya que su forma es la irrupción y no la inmanencia del plan divino en la tierra. Por otro lado, cabe también entender la debilidad de la fuerza en relación con el pasado que "reclama derecho" sobre esa fuerza; esto es, el pasado que permanece latente, incumplido, y que, a diferencia del pasado con el que trabaja el historicismo, no está fijo ni disponible, sino que relampaguea: la débil fuerza

48. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *op. cit.*, p. 51. (Los paréntesis son propios).

mesiánica intenta redimir un pasado que siempre está al borde de ser olvidado.

Esta débil fuerza mesiánica que caracteriza a la acción política resultaría completamente excluyente respecto de la instalación de un tiempo mesiánico, pues no es posible entender cómo puede instalar un tiempo mesiánico un hombre que sólo posee una débil fuerza (mesiánica); esto es, un hombre que no deja de ser criatura. Por tanto, considero que la tensión permanece al interior de las *Tesis*, generando los "malentendidos" advertidos por el mismo Benjamin. Hasta aquí, he procurado abordarlos evitando simplificaciones, iluminarlos con el ánimo de seguir comprendiendo su obra.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Gretel y Walter Benjamin, *Correspondencia,* Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

Benjamin, Walter, "Apuntes sobre el concepto de historia", en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, LOM, 2009.

________, "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I,* Madrid, Taurus, 1980.

________, "Fragmento teológico-político", en *Estética y política,* Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

________, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

________, *Parque central*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2005.

________, "Sobre el concepto de historia", en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, LOM, 2009.

Buchenhorst, Ralph, "Mesianismo y vida cotidiana. Caracterizaciones del pensamiento de Walter Benjamin", en Walter Benjamin, *Estética y política,* Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

Löwy, Michael, *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia",* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2005.

Oyarzún Robles, Pablo, "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción", en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, LOM, 2009.

Reyes Mate, Manuel, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid, Trotta, 2009.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin y su ángel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2003.

Wizisla, Erdmut, "¿Renuncia a la producción onírica? Mesianismo político en Benjamin y Brecht", en Miguel Vedda (comp.) *Walter Benjamin, constelaciones dialécticas*, Buenos Aires, Herramienta, 2008.

IMAGEN DIALÉCTICA E ÍNDICE HISTÓRICO

ERIKA LINDIG

> La exposición materialista de la historia lleva al pasado a colocar al presente en una situación crítica.
>
> WALTER BENJAMIN

Uno de los conceptos centrales del discurso crítico elaborado por Walter Benjamin fue el de *imagen dialéctica*. A continuación exploro la dimensión indiciaria de esta herramienta teórico-interpretativa o de este elemento constructivo del discurso, pues, como se verá, puede funcionar de ambas formas. A partir de dicha dimensión, sostengo su actualidad para una crítica del presente.

BREVE RESEÑA DE UN DEBATE TEÓRICO-POLÍTICO

Entre los libros que Walter Benjamin proyectó, pero que no logró terminar, figura uno que se titularía *Charles Baudelaire. Un poeta lírico en la era del auge del capitalismo.* De él se han conservado "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" y "Sobre algunos temas en Baudelaire", como ensayos terminados. El manuscrito del primer texto fue entregado a la redacción de la *Revista de Investigaciones Sociales* en septiembre de 1938 para su publicación. El segundo es la reformulación que hizo Benjamin de una de las secciones del primero, atendiendo a las observaciones que hizo Adorno y los miembros de la redacción de la revista. Dichos señalamientos aparecen en la carta que Adorno dirigió a Benjamin el 10 de noviembre de 1938 y su réplica en una carta enviada por Benjamin el 9 de diciembre del mismo año. Del proyecto sobre Baudelaire se conservaron, además, numerosos apuntes de trabajo que fueron publicados en *El libro de los pasajes*, la obra más importante de Benjamin, que sirve como marco de todos estos textos y que, como se sabe, quedó también inconclusa.

Los dos ensayos sobre Baudelaire y la discusión que se consignó en las cartas de Adorno y Benjamin constituyen, a mi juicio, documentos únicos para una interpretación de la imagen dialéctica benjaminiana. En los ensayos podemos encontrar dos distintas puestas en práctica (ensayos en sentido estricto) de la estrategia expositiva que Benjamin proponía para su *Libro de los pasajes:* el montaje como método constructivo para una exposición materialista de la historia. Los elementos de este montaje son justamente imágenes dialécticas. Por otra parte, de la correspondencia podemos extraer algunos fragmentos para entender la postura teórico-política de Benjamin respecto a dicha estrategia crítica. Quiero referirme primero al debate que aparece en la correspondencia.[1]

1. Debate que estuvo atravesado, como se sabe, por relaciones de poder. Debemos a Enzo Traverso una interpretación crítica muy cuidadosa de las relaciones tensionales que lo afectaron: para decirlo brevemente Adorno, más joven que Benjamin, estaba colocado en una posición de poder y de autoridad, debido en última instancia a las condiciones políticas extremas en que se produjo. La lectura de Traverso de la correspondencia entre ambos es "el relato del encuentro, del diálogo, de la afinidad y de las incomprensiones que unen y separan al mismo tiempo a dos grandes espíritus" pero también la "crónica de la dependencia creciente de uno respecto del otro". Véase Enzo Traverso, "Adorno y Benjamin: una correspondencia a medianoche en el siglo", en *Cosmópolis. Figuras del exilio Judeo-alemán*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas (IIFL), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2004, pp. 119 y 120. Siguiendo su investigación, habría que tener presente que durante 1936 Benjamin estaba exiliado en Francia, en una situación económica sumamente precaria, y dependía cada vez más del Instituto de Investigaciones Sociales, dirigido por Horkheimer; que a partir de 1937 la beca que le otorgaba el Instituto se había vuelto para él una condición esencial de supervivencia y finalmente que Adorno, por su relación privilegiada con Horkheimer, se convirtió en el mediador entre éste y Benjamin para efectos laborales, y en defensor de la causa de Benjamin. Es lícito pensar entonces que Adorno, pese a tener menor experiencia que Benjamin en este momento de su trayectoria intelectual, era capaz de presentar a este último su postura teórica y la crítica de sus textos con una libertad que Benjamin, a la inversa, no se podía permitir. Esto afecta tanto la lectura de la correspondencia dirigida a Adorno como la de los textos que enviaba al Instituto para ser publicados en su revista, la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Por más que sea imposible determinar el grado en que esta relación de dependencia material haya modificado las declaraciones explícitas de Benjamin sobre su postura teórica al interior del debate, considero que al menos hay que tenerla presente.

Después de haber leído "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", Adorno escribió a Benjamin una carta el 10 de noviembre que, habiéndose tomado muy en serio su idea de hacer de este ensayo una suerte de modelo en miniatura para su proyectado *Libro de los pasajes*, se hallaba en un estado de "cierta decepción". Su objeción principal respondía a una de las divergencias teóricas más importantes entre ambos: su distinta lectura y empleo del materialismo dialéctico para una crítica de la cultura. Consideraba que el trabajo de Benjamin carecía de un necesario momento de mediación: "Permítame expresarme aquí todo lo simple y hegelianamente que sea posible. Si no me equivoco, esta dialéctica se trunca en un punto: el de la mediación. Domina por doquier una tendencia a referir los contenidos pragmáticos de Baudelaire directamente a rasgos emparentados de la historia social de su tiempo y, además, especialmente a los de orden económico".[2]

Un poco antes, enumeraba algunos de estos contenidos: "panorama y 'huella', *flâneur* y pasajes, lo moderno y lo siempre idéntico"[3] y anotaba que lo que faltaba era una interpretación teórica que pusiera en relación estos motivos; una mediación interpretativa entre los rasgos propios de la sobreestructura y los rasgos fronterizos de la base que, según Adorno, se ponían entre sí en relación inmediata e incluso directamente causal.[4] Habría además en el texto de

2. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta, 1998, p. 271.
3. *Ibid.,* p. 270.
4. *Ibid.,* p. 272. No era la primera vez que Adorno hacía una crítica a Benjamin en este sentido, ni sería la última. En su carta del 18 de marzo de 1936, respecto al texto de Benjamin sobre la obra de arte, pedía a su trabajo una mayor dialectización en el análisis de la obra de arte autónoma y su contraparte, la obra de

Benjamin una enumeración material que, de una manera "supersticiosa" le confería a la materialidad casi un poder de iluminación que, desde su punto de vista, sería prerrogativa sólo de la construcción teórica.

En su respuesta, Benjamin daba razón a Adorno en cuanto a la escasa transparencia teórica del texto, y proponía para su nueva formulación no la modificación de los procedimientos de exposición y análisis empleados, sino su explicitación. Benjamin le recordaba a Adorno que este ensayo era sólo una segunda parte del libro proyectado sobre Baudelaire, y que aquí se recurría sobre todo a una exposición de tipo "filológico", pero sometida a crítica mediante una necesaria construcción histórica: "La filología –escribía– es la inspección ocular, atenta a los detalles, de un texto, que fija al lector mágicamente al mismo […] La apariencia de facticidad cerrada que impregna la investigación filológica y que hechiza al investigador desaparece en la medida en que el objeto es constituido en la perspectiva histórica. Las líneas de fuga de esta construcción discurren conjuntas en nuestra propia experiencia histórica".[5]

arte reproducible (véase *ibid.*, pp. 136-137). De acuerdo con la interpretación de Susan Buck-Morss, lo que Adorno cuestionaba a Benjamin era haber situado la dialéctica exclusivamente dentro de las fuerzas objetivas de la superestructura; es decir, al interior de las tecnologías mecánicas de la producción artística y sostener que habían logrado por sí mismas la transformación dialéctica del arte (véase Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, p. 349). Y tres décadas más tarde, en las notas para un proyectado artículo que escribió Adorno para responder a la polémica que Hannah Arendt y Helmut Heissenbüttel promovieron en contra de su interpretación del pensamiento de Benjamin, decía respeto a su materialismo: "hay que decir que el conocimiento y la comprensión que W. B. tenía de Marx eran extraordinariamente limitadas. […] Por otra parte, a W. B. sólo mediante la docta ignorantia in re Marx le era posible rescatar su tipo de experiencia para su materialismo, con los más graves antagonismos. El punto de inmediatez del pensamiento de W. B., en contraposición con el postulado de Lenin de que había que incluir en el pensamiento todas las intermediaciones" (véase Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 96-97).

Así, una lectura atenta de los textos, sumada a un procedimiento constructivo que lograra otorgar una perspectiva histórica a la interpretación, constituiría el objeto interpretado que Benjamin define aquí como una "mónada": un objeto en el cual "muta en vivo" lo que en "estado textual yacía en mítica rigidez". El carácter monádico del objeto en su interpretación implicaría, pues, su vigencia. No sólo se trata de la interpretación de un texto como un sentido acabado en el momento de su producción histórica, sino de la posibilidad de que adquiera unidad de sentido (se haga legible) para la experiencia histórica actual. De acuerdo con Benjamin, la definición de imagen dialéctica es una definición conexa con la de mónada. En efecto, ambas inventan una misma temporalidad. En esta carta Benjamin además le había recordado a Adorno una serie de conversaciones que habían sostenido en San Remo a finales de 1937 e inicios de 1938 respecto de la posición teórica de cada cual sobre el materialismo dialéctico. "Lo que ahí entraba en juego –dice Benjamin en su respuesta– no era únicamente solidaridad con el Instituto ni mera fidelidad al materialismo dialéctico, sino solidaridad con las experiencias que hemos hecho todos en los últimos quince años".[6] Con esto afirmaba la exigencia de vincular el trabajo de la crítica con la experiencia histórico-política de su tiempo. Experiencia que como es sabido fue la del ascenso de la derecha radical en Europa y del nazismo en Alemania, que Benjamin intentó combatir con todos los medios del pensamiento posibles, y de la cual fueron víctimas tanto él como Adorno, pero sólo éste lograría sobrevivirla.

5. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 280-281.
6. *Idem.*

LA IMAGEN DIALÉCTICA COMO HERRAMIENTA TEÓRICO INTERPRETATIVA

Las imágenes dialécticas benjaminianas fueron uno de estos medios o estas estrategias del pensamiento y del lenguaje que Benjamin ensayó para combatir la experiencia del fascismo a la que se refería indirectamente en su respuesta a Adorno. Su carácter indiciario puede interpretarse en el contexto de la exigencia que Benjamin le recordaba a este último: exigencia o, si se prefiere, deber de la crítica de responder a la crisis histórica del ahora. De ahí el epígrafe de este texto: *la exposición materialista de la historia debería poner el pasado en una relación tal con el presente que lograra mostrar el estado crítico de este último* (en el doble sentido de su crisis y también de la posibilidad de su crítica). Este epígrafe procede de los apuntes y materiales para el libro de los pasajes, específicamente del legajo N, titulado "Teoría del conocimiento, teoría del progreso", constituido en gran parte por observaciones metodológicas de Benjamin (inseparables, como se sabe, de las citas y notas que son otros tantos fragmentos del texto). Su caracterización más extensa de la imagen dialéctica se formula en este mismo apartado como sigue:

> Lo que distingue a las imágenes [*Bilder*] de las esencias de la fenomenología es su índice histórico [*historischer Index*]. (Heidegger busca en vano salvar la historia para la fenomenología de un modo abstracto, mediante la "historicidad"). Estas imágenes se han de deslindar por completo de las categorías de las "ciencias del espíritu", tales como el hábito, el estilo, etc. Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad [*Lesbarkeit*]. Y ciertamente, este "alcanzar legibilidad" constituye un punto crítico determinado en el movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad [*Erkenennbarkeit*]. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado [*Vergangene*] arroje luz sobre lo presente [*Gegenwärtige*], o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello donde lo que ha sido [*Gewesene*] se une como un relámpago al ahora [*Jetzst*] en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa [*bildlicher*], no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.[7]

A partir de esta caracterización podemos aislar algunos de los rasgos específicos del funcionamiento u operación de la imagen dialéctica: el primero es precisamente su carácter indiciario. Éste se refiere a la legibilidad de la imagen (la capacidad de darse a la lectura) en un momentodeterminado, además de señalar el tiempo en que fue producida. El índice relaciona dos tiempos heterogéneos, pero privilegia el momento de su lectura, que es el ahora. Su funcionamiento puede compararse con el de la filología de Benjamin tal como la describió en su respuesta a Adorno. Tradicionalmente, un paradigma hermenéutico indiciario toma por objeto de análisis el detalle, igual que la filología. Pero además, como la filología benjaminiana, requiere de una corrección histórica: la medida de su eficacia no reside en la reconstrucción (en el sentido idealista) de un objeto del pasado, sino en su actualización. Diríamos que el índice se refiere necesariamente a una relación: la del punto crítico deter-

7. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2009, p. 465.

minado en el "movimiento interior" de la imagen y la del punto crítico que hace a la imagen eficaz en el ahora. Esta doble eficacia no depende de ninguna intencionalidad, no por cierto de la intencionalidad del autor ni de la del intérprete, y sin embargo se produce sólo en el acto de lectura. Mediante este ejercicio las imágenes dialécticas adquieren la marca de la crisis y el peligro o el riesgo de toda lectura, que es el mismo peligro de la experiencia actual.

El segundo, derivado del anterior, es la inauguración de un nuevo tiempo histórico. Éste se hace manifiesto, en primer lugar, en la necesidad de distinguir entre una "verdadera historia" (materialista) y una concepción de la historia de corte historicista (o positivista), fundada en el ideal eurocéntrico del progreso histórico, que Benjamin sometió a examen y crítica en varios textos, especialmente en sus *Tesis sobre la historia;* o en general de cualquier concepción de la historia que entendiera la temporalidad de una manera abstracta, como la heideggeriana. En segundo lugar, en la distinción de los tiempos presente en la cuidadosa selección terminológica con la que Benjamin juega: el pasado [*Vergangene*] y el presente [*Gegenwärtige*], por un lado; lo que ha sido [*Gewesene*] y el ahora [*Jetzst*], por otro. Este juego distingue entre un hecho acabado: *Vergangene*, literalmente, podría traducirse como "lo que ya se fue", en tanto que *Gewesene*, derivado del participo *Gewesen*, literalmente quiere decir "lo que ha sido" (pero que no necesariamente es un hecho acabado); *Gegenwärtige* se refiere a lo actual, en el sentido de un estado presente de las cosas, de un presente en tránsito, en tanto que el *Jetzst* alude al carácter efímero, momentáneo, de un instante presente: es el "ya", o bien, el "ahora mismo". La relación entre ambos es descrita como un choque, un relámpago, o si se prefiere una instantánea. Se trata de una relación dialéctica, si se entiende la dialéctica en el nuevo sentido que Benjamin al respecto le confiere: una dialéctica en reposo. Las figuras del choque, del relámpago y de la instantánea dan cuenta de este detenimiento o suspensión que

logra conservar, en la imagen, el carácter tensional o conflictivo, o bien el momento negativo, de los elementos que pone en relación, sin buscar una resolución o síntesis. Esta nueva temporalidad, cuya estructura mesiánica se ha discutido extensamente, tiene una lectura política justamente si se subraya que la medida de su eficacia es su potencial transformador (implicado en el carácter inacabado de "lo que ha sido") de la crisis histórica del ahora, transformación que adquiere un carácter urgente en el "ahora mismo" de la lectura y de la cognoscibilidad.

El tercero es su carácter figurativo. Si bien la temporalidad de la imagen dialéctica es instantánea, no por ello es necesariamente inmediata: su mediación es lingüística. En la caracterización que analizamos, Benjamin distingue la figuralidad de la imagen de la mera temporalidad vacía. Es interesante que en alemán uno de los significados del término *Bild* sea justamente "figura". La imagen también es una figura del lenguaje, una figura retórica, que quizá no convenga reducir a una alegoría aunque pueda ser alegórica. A la vacuidad del tiempo del historicismo Benjamin opone entonces la plenitud de significación (la capacidad de producir nuevos significados) de la imagen, que está cargada de significación tanto como de verdad. La significación conserva la tensionalidad de la relación entre los distintos tiempos y las experiencias singulares que se ponen en juego en su interior. La ocasión de la nueva producción de significados, y, por lo tanto, de la invención, en sentido estricto es un ejercicio de hallazgo y lectura de figuras de la lengua.

Además, es necesario anotar que en un fragmento anterior Benjamin afirma que el lugar en que el hombre encuentra las imágenes dialécticas es en el lenguaje.[8] Esto porque es posible entender su trabajo como una singular teoría y práctica interpretativa

8. *Ibid.*, p. 464.

(o como una lectura, si usamos su propia terminología), que podría bien haber tomado algunos elementos de su anterior teoría de la expresión esbozada en los primeros escritos filosófico lingüísticos. De esta compleja teoría sólo quiero retomar un rasgo: la tesis según la cual toda materialidad implica un cierto grado de expresión. En "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres", Benjamin sostiene que todo sin excepción participa de la lengua: "no hay acontecimiento o cosa en la naturaleza animada o inanimada que no participe de alguna forma de la lengua", y a ello agregó que "la palabra lengua en esta acepción no es en modo alguno una metáfora. Puesto que es una noción plenamente objetiva la de que no podemos concebir nada que no comunique en la *expresión* su esencia espiritual".[9] Y puesto que los objetos son mudos, se comunican entre sí y con el hombre "sólo mediante una comunidad más o menos material".[10] Según esta concepción del lenguaje en general, una "imagen dialéctica" podría ser la interpretación tanto de un texto como de un objeto cualquiera (por su carácter material), que se da a leer en su expresión al ser humano y a interpretar en la lengua también humana, en el tiempo del ahora.[11] En el contexto del *Libro de los pasajes*, Benjamin propone para una crítica de la modernidad capitalista la exposición del "entramado expresivo" entre la economía y la cultura frente a la exposición marxista de su entramado causal: "No se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura. Se trata, en otras palabras, de intentar captar un proceso económico como visible fenómeno originario de donde proceden todas las manifestaciones de la vida de los pasajes (y con ello del siglo XIX)".[12]

Las imágenes dialécticas serían entonces las herramientas teóricas que permiten una lectura de la expresión de un fenómeno originario (en la medida en que inaugura nuevas relaciones, de ahí su carácter predictivo) en las manifestaciones culturales singulares de una época. Benjamin se refiere a los primeros productos industriales o edificios industriales tanto como los primeros almacenes o anuncios publicitarios. La investigación, dice Benjamin en un ejemplo típico de su proceder interpretativo, tendría una doble importancia para el marxismo: encontraría de qué manera el mundo en que surgió la doctrina de Marx influyó en ésta, no sólo mediante sus conexiones causales, sino también mediante su carácter expresivo; pero también mostraría qué rasgos comparte el marxismo con el carácter expresivo de los productos materiales de su tiempo.

LA IMAGEN DIALÉCTICA COMO ELEMENTO CRÍTICO CONSTRUCTIVO: EL ÍNDICE REFORMULADO

Más arriba señalé que el proceder filológico de Benjamin comparte ciertos rasgos con una hermenéutica indiciaria. Ésta fue retomada como paradigma epistemológico por el historiador italiano Carlo Ginzburg, que ofreció una genealogía de lo que él llama un pa-

9. Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres", en *Ensayos escogidos,* México, Ediciones Coyoacán, 2001, p. 89.

10. *Ibid.,* p. 94.

11. Esta hipótesis será defendida por algunos intérpretes de Benjamin. Susan Buck-Morss, por ejemplo, escribe que "Benjamin actuaba 'como si el mundo fuera lenguaje'. Los objetos eran 'mudos'. Pero su potencial expresivo ('lingüístico', para Benjamin) era legible para el filósofo atento que los 'nombraba', traduciendo este potencial al lenguaje humano de las palabras, y por lo tanto haciéndolos hablar". Véase Susan Buck-Mors, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes, op. cit.,* p. 30. Más radicalmente, Irving Wohlfarth consideraba que "en aspectos esenciales, Benjamin pasaría de hecho el resto de su vida viviendo la filosofía mesiánica del lenguaje formulada en estos primeros escritos teológicos". Véase Irving Wohlfarth, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeoalemán,* México, Taurus, 1999, p. 58.

12. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.,* p. 462.

radigma de inferencias indiciales.[13] El primer momento de dicha genealogía se ubica en el ámbito de la historia del arte entre 1874 y 1876, en la *Zeitschrift für bildene Kunst* como una propuesta de método para la atribución de cuadros a sus autores. Hoy se conoce por su autor Giovanni Morelli como el "método morelliano". Frente a la atribución inexacta por parte de los museos, y para distinguir los originales de las copias, Morelli propuso no basarse en las características evidentes (y por ello más fácilmente imitables) de un cuadro, sino en los detalles menos trascendentes y menos influidos (como el lóbulo de una oreja) por la escuela a la cual el pintor pertenecía. Se trata pues, de un ejercicio de análisis minucioso de aquellos detalles a los que generalmente no se presta atención.[14] Un método que fue alineado posteriormente con el de la novela de detectives: "el conocedor de materias artísticas es comparable con el

13. Carlos Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia.* Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 138-175.

14. La relación de este método con el filológico no es meramente una sugerencia. Habría que recordar aquí los procedimientos empleados por los humanistas del Renacimiento florentino para la atribución de los textos a una época determinada y a un autor. Así por ejemplo, Angelo Ambrogini, (mejor conocido como Angelo Poliziano), afirmaba que el trabajo de la *crítica* humanista (la primera filología), consistía en rescatar los manuscritos de la antigüedad, censurándolos y juzgándolos, decidiendo sobre la legitimidad de su autoría, además de recurrir a los manuscritos más antiguos disponibles y desconfiando de las copias posteriores. Afirmaba además que "la misión de los gramáticos es exponer y contar todo género de escritos de poetas, historiadores, oradores, filósofos, médicos y juristas". (Véase Angelo Poliziano, "Lamia", en Pedro R. Santidrián (comp.), *Lorenzo Valla, Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Giovanni Pico della Mirándola, Pietro Pomponazzi, Baltasar Castiglione, Francesco Guicardini: Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986, p. 109). Sólo el conocimiento exhaustivo de estos textos los capacitaría para ser "los censores y jueces natos de toda clase de escritos". Estos estudiosos de los textos, además de ser capaces de determinar su procedencia, fueron expertos conocedores de las lenguas, atentos a la historicidad de los significados y valores que se producen y reproducen en el discurso histórico y también a sus transformaciones. Su trabajo de lectura e interpretación fue también un trabajo atento al detalle.

detective que descubre al autor del delito (el cuadro), por medio de indicios que a la mayoría le resultan imperceptibles".[15] Y más tarde fue recuperado por el psicoanálisis freudiano. El método de Morelli, escribió Freud, "se halla estrechamente emparentado con la técnica del psicoanálisis médico. También es capaz de penetrar cosas secretas y ocultas a base de elementos poco apreciados o inadvertidos de detritos o 'desperdicios' de nuestra observación".[16]

Las similitudes entre esta genealogía del método indiciario y la propuesta constructiva benjaminiana son importantes. En primer lugar ambas toman por objeto de análisis el detalle y lo excluido (ya sea por considerarse carente de importancia o por invisible) de las interpretaciones oficiales o hegemónicas de un fenómeno determinado. Es conocida la formulación benjaminiana de este procedimiento: "Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos".[17]

En segundo lugar, porque en ambas aparecen las mismas figuras interpretativas; especialmente la del detective. Esta figura fue empleada por Benjamin en sus textos sobre Baudelaire para dar cuenta de su propio trabajo: una historia de detectives. Pero se trata de una historia de detectives invertida: las imágenes dialécticas benjaminianas son figuras (indicios) que hablan, en efecto, de un crimen, pero no de un crimen consumado, sino de un crimen en el ahora de su interpretación. Son capaces de hacer justicia, porque al ser empleadas o interpretadas dan voz a la expresión de las experiencias que han sido, y que fueron excluidas de las his-

15. Carlos Ginzburg, *op. cit.,* p. 140.

16. *Ibid.,* p. 141.

17. Walter Benjamin, *Libro de los* pasajes, *op. cit.,* p. 462.

torias oficiales, pero sobre todo porque permiten dar cuenta del crimen actual.

En los textos sobre Baudelaire del método constructivo de Benjamin, el crimen es la pobreza de experiencia de la modernidad capitalista, con todas las formas de violencia que esta nueva configuración de la experiencia trajo consigo. La exposición de este crimen aparece antes y de manera más contundente en "Sobre algunos temas en Baudelaire" que en "El París del Segundo Imperio en Baudelaire". Más que hablar de un "giro copernicano en la sociología del arte de Benjamin", que marcaría el paso entre ambos textos y que sería el efecto de la asimilación por su parte de las objeciones de Adorno, como quiere Rolf Tiedemann,[18] yo hablaría de un nuevo ensayo de montaje literario en el segundo texto. Lo más asombroso de este texto es, en efecto, el procedimiento de montaje. Éste le permite a Benjamin emplear como imágenes dialécticas y como indicios, en el sentido expuesto, la figura del lector de Baudelaire; la formulación filosófica del concepto de "experiencia" en algunas de las así llamadas "filosofías de la vida"; los conceptos de "experiencia" y de "memoria" formulados en *En busca del tiempo perdido,* de Proust; la prensa como índice de una disminución en la capacidad perceptiva; la figura de la "conciencia" freudiana en relación con la de *shock* también freudiano; y, de nuevo, esta figura en Baudelaire, para enumerar sólo las primeras. ¿Cómo procede el montaje benjaminiano? Analizo el inicio del texto. Benjamin comienza ofreciendo una imagen del empobrecimiento de la experiencia que se encuentra en la recepción de la poesía de Baudelaire: "Baudelaire contaba con lectores para quienes la lectura de la poesía lírica presentaba dificultades. A estos lectores está dirigido el poema

18. Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 25.

introductorio de *Les fleurs du mal*. Poco podrá hacerse con su fuerza de voluntad y su capacidad de concentración; ellos prefieren los placeres de los sentidos; conocen el *spleen* que liquida el interés y la receptividad".[19]

E inmediatamente formula una hipótesis: "si las condiciones para la recepción de la poesía lírica se han vuelto menos propicias, es lícito imaginar que la poesía lírica guarde ahora sólo excepcionalmente el contacto con la experiencia del lector. Y esto podría deberse a que esta experiencia haya cambiado en su estructura".[20] Acto seguido, y de manera astuta, afirma que probar esta hipótesis es difícil: "acaso sea posible dar por buena esta teoría, pero, así, mayor será el desconcierto al buscar algún distintivo de esta transformación".[21] Y, sin más, introduce la lectura de algunos fragmentos filosóficos: "llegados a este punto, acudiremos a la filosofía", sólo para señalar que los textos filosóficos serán tratados como otros tantos indicios del empobrecimiento de la experiencia: "pero allí nos encontramos con una situación particular. Desde fines del siglo XIX, la filosofía ha puesto en marcha una serie de tentativas de apoderarse de la 'verdadera' experiencia, en contraposición con esa experiencia normalizada, desnaturalizada, de las masas en la civilización".[22] Más adelante, refiriéndose a Bergson, escribe:

> Evita así, ante todo, y especialmente, acercarse a esas experiencias de las que surge su propia filosofía o más bien, contra las que estaba dirigida. Se trata de la experiencia inhóspita de la gran industria. En el ojo que se cierra ante esto, se hace presente una experiencia del tipo complementario, en cierto modo, como una imagen remanente espontánea.

19. *Ibid.*, p. 185.
20. *Ibid.*, p. 186.
21. *Idem.*
22. *Ibid.*, p. 187.

> La filosofía de Bergson es un intento de detallar y fijar esta imagen remanente. Y nos ofrece así un indicio indirecto de esa experiencia que se muestra ante los ojos de Baudelaire en la figura del lector, sin fingimientos.[23]

Es la hipótesis de una transformación estructural de la experiencia la que hilvana la historia de detectives de Benjamin. La construcción de esta historia se hace posible sólo porque sus elementos son figuras del discurso. En el relato de Benjamin, es decir, en su empleo y en su lectura, cobran pleno sentido. Se trata de detalles, en efecto, pero que en los cuales se condensa el sentido de las distintas formas de la experiencia. No sólo son indicios de una experiencia empobrecida, sino que proporcionan un relato de sus múltiples configuraciones específicas; es decir, hablan de la experiencia singular tanto como de la generalidad de su pobreza. La figura de la multitud en desplazamiento que aparece en el relato de Edgar Allan Poe, "El hombre de la multitud", es otra de estas configuraciones:

> La mayoría de los que pasaban tenía una actitud de convicción, de solidez en los negocios: parecían sólo pensar en cómo abrirse camino entre la multitud: Fruncían el ceño y movían los ojos con rapidez. Si recibían el golpe de un transeúnte vecino, no mostraban ningún síntoma de impaciencia; se acomodaban la ropa y seguían adelante. Otros, y este grupo también era grande, hacían movimientos inquietos, tenían la cara ruborizada, hablaban consigo mismos y gesticulaban, como si se sintieran en soledad precisamente por la innumerable multitud que los rodeaba […] Si alguien les daba un empujón, hacían una reverencia profunda a quien los había empujado, y entonces parecían llenos de confusión.[24]

23. *Idem.*
24. *Ibid.*, p. 207.

Se trata de la figura del burgués de la ciudad moderna. El relato es elocuente. En los rasgos mínimos (el ceño fruncido del transeúnte, el movimiento de los ojos, la falta de reacción al dolor, la gesticulación al hablar consigo mismo) encontramos los rasgos específicos de la configuración de la subjetividad moderna: subjetividad retraída hacia el interior y "anestética", es decir, insensible a los estímulos. Acostumbramiento a la violencia.

Si le tomamos la palabra a Benjamin, podemos pensar que se expresa todo aquello que participa de una cierta materialidad: los objetos inanimados de la naturaleza o los objetos de la técnica (incluyendo las producciones culturales de sentido) y también lo viviente.[25] La tarea de su crítica fue dar voz a esos objetos singulares, cuya expresión se hace legible en un momento específico para poner en cuestión las formas, igualmente singulares, de la experiencia actual. Así se producen las imágenes dialécticas. Sin embargo, como figuras del discurso comportan un riesgo: su fuerza expresiva, e incluso su poder de encantamiento, reconocidas históricamente por la antigua retórica, pueden llegar a neutralizar, en lecturas descuidadas, la seriedad y la urgencia del trabajo de la crítica. No olvidemos que el objetivo es la denuncia de un crimen presente: crimen que consiste en la implementación de formas siempre renovadas de la violencia, en prácticas específicas de dominación e incluso de exterminio de lo humano o de lo viviente en general. Teniendo esto presente, considero que la propuesta teórico-estética de Benjamin sigue siendo actual. Lo cito por última vez en su Tesis VII sobre la historia: "Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal como verdaderamente fue'. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro […] El

25. En uno de sus ensayos, Benjamin nos pregunta ¿a quién habla la montaña, la lámpara, el zorro? La respuesta es: al hombre. Véase Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres", en *op. cit.*

peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante".[26]

Quizá convendría hoy hacer una pequeña modificación a la tesis de Benjamin; el peligro no es únicamente entregarse como instrumento de la clase dominante, sino entregarse como instrumento de cualquier instancia de dominación: global, estatal, social o comunitaria. Lo cierto es que en nuestro momento histórico, como en el de Benjamin, vivimos un instante de peligro. Su estrategia crítica sigue siendo vigente: apoderarse de una memoria en la forma de imagen para articularla en un discurso capaz de hacer justicia al pasado excluido y simultáneamente al presente oprimido.

26. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos,*México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)/Ítaca, 2008, p. 40.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940),* Madrid, Trotta, 1998.

_________, *Sobre Walter Benjamin,* Madrid, Cátedra, 1995.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Scriften,* libro I, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1982.

_________, "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres", en *Ensayos escogidos,* México, Ediciones Coyoacán, 2001.

_________, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos,* México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)/Ítaca, 2008.

_________, *Libro de los pasajes,* Madrid, Akal, 2009.

_________, *El París de Baudelaire,* Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes,* Madrid, Visor, 1995.

_________, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt,* Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia.* Barcelona, Gedisa, 1999.

Poliziano, Angelo, "Lamia", en Pedro R. Santidrián (comp.), *Lorenzo Valla, Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Giovanni Pico della Mirándola, Pietro Pomponazzi, Baltasar Castiglione, Francesco Guicardini: Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986,.

Traverso, Enzo, "Adorno y Benjamin: una correspondencia a medianoche en el siglo", en *Cosmópolis. Figuras del exilio Judeo-alemán,* México, Instituto de Investigaciones Filológicas (IIFL), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2004.

Wohlfarth, Irving, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeoalemán,* México, Taurus, 1999.

IMAGEN Y ORIGEN: EL LENGUAJE DE OTRA HISTORIA

PAULA KUFFER

Niemand
zeugt für den
Zeugen
"Aschenglorie"
PAUL CELAN

"La historia de los oprimidos es una historia discontinua mientras que la continuidad es la de los opresores."[1] Partiendo de esta premisa, Benjamin desenmascara la falsa continuidad postulada por el historicismo para proponer otra escritura de la historia. La imagen dialéctica se erige como momento de ruptura de la continuidad, poniendo en obra el verdadero objeto histórico. Ésta no debe entenderse en términos de visión sino de lectura, puesto que su lugar es el lenguaje: emerge del trabajo de construcción de citas. Es en la lectura de esa imagen donde se articulan la verdad y el conocimiento, una articulación que está más allá de la síntesis, una lectura que implica un momento de peligro, pues interrumpe el tiempo. Esta constelación entre lo que ha sido y el ahora se presenta como origen, un concepto que a esta luz se revela profundamente histórico, porque, paradójicamente, la restauración del origen no se puede cumplir por un pretendido retorno, sino únicamente por un nuevo lazo entre pasado y presente. No es un comienzo sin rastros de la historia, sino la figura temporal de su redención.

1. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1972, p. 1244.

La idea de la continuidad histórica se revela como una ilusión alimentada por la mitología de los vencedores, a fin de borrar toda huella de la historia de los vencidos. Las rupturas del discurso histórico, los vaivenes y las revueltas de los oprimidos, la tradición oculta de los excluidos y de los olvidados son, sin embargo, los que dan testimonio en nombre de todas las víctimas de la historia. Se podría decir que la reflexión fundamental de Benjamin versa sobre el tiempo, pues cada concepción de la historia va siempre acompañada de una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer. Del mismo modo, cada cultura es ante todo una experiencia concreta del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo tanto, la tarea original de una auténtica transformación ya no es simplemente "cambiar el mundo" sino también y sobre todo "cambiar el tiempo".[2] La representación vulgar del tiempo, como un *continuum* puntual y homogéneo, se ha convertido en la brecha oculta a través de la cual la ideología se introdujo en la ciudadela del materialismo histórico, tal y como Benjamin denuncia: "el materialismo histórico tiene que abandonar el componente épico de la historia. Arranca violentamente la época de la sólida continuidad de la historia. Pero también hace estallar la homogeneidad de la época. La carga con ecrasita, esto es, con presente".[3] La memoria de los vencidos es la que revela la verdad misma de la historia, pues está consagrada a no olvidar nada, ni el reino de los poderosos del que es víctima, ni la tradición de las víctimas que tiene como función perpetuar. El pensamiento de Benjamin roza aquí una aporía (que subyace desde el principio en el pensamiento judío) que consigue no obstante evitar y quizá

2. Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, p. 131.

3. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes,* Madrid, Akal, 2004, p. 476.

incluso superar.[4] Si la historia de los oprimidos es esencialmente discontinua, ¿cómo relatarla sin imponerle a pesar suyo el esquema de la continuidad temporal? Benjamin escribe en una nota preparatoria de las tesis acerca de esta "aporía fundamental": "Si queremos enfrentar la tradición como discontinuidad del pasado con la historia como continuidad de los acontecimientos, ¿cómo podemos afirmar al mismo tiempo que la misión de la historia es apoderarse de la tradición de los oprimidos?".[5] Esta objeción se dirige sobre todo a la historiografía marxista que, para Benjamin, siempre amenaza con transformar la historia trágica del proletariado oprimido y sus vanas tentativas revolucionarias en una epopeya victoriosa. Pero también se dirige a la tentación apologética, en cuyo nombre las víctimas de la historia corren el riesgo de congelar su propio pasado en forma de herencia destinada, no a ser reactualizada en las luchas del presente, sino a convertirse en un simple objeto de conmemoración. Cuando la historia asume la memoria de los vencidos, toma de la tradición sus rasgos más específicos: su carácter no lineal, sus rupturas y sus intermitencias, es decir, la presencia en ella de una negatividad radical. Por oposición a la racionalidad histórica, basada en la ficción de un flujo temporal homogéneo y continuo que va vinculando los instantes que se suceden, la tradición –transmisión de una generación a otra de una memoria colectiva– implica, como su condición misma, la ruptura temporal, la fractura entre las épocas, el vacío que se abre entre los padres y los hijos. Si para Benjamin la tradición es el vehículo de la auténtica conciencia histórica, es porque está basada en la realidad de la muerte.[6] A diferencia de la duración bergsoniana, flujo de positividad pura en el

4. Stéphan Mosès, *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 133.

5. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 1236.

6. José Manuel Cuesta Abad, *Juegos de duelo*, Madrid, Abada, 2004.

que se produce una psique privada de toda relación con la historia, la tradición debe su creatividad real al hecho de que tropieza sin cesar con la muerte –es decir, con su propia interrupción– pero que por encima de este abismo no deja de afirmarse de nuevo. "Mientras que la idea de continuidad aplasta y nivela todo a su paso, la idea de discontinuidad es el fundamento de la auténtica tradición".[7] Lo nuevo no surgirá del transcurrir sinfín de los instantes, sino del tiempo detenido, de la cesura, más allá de la cual la vida recomienza en una forma que, cada vez, se escapa de toda previsión. Y la historia será, como dice en la Tesis XIV de "Sobre el concepto de historia", "objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío sino por un tiempo repleto de ahora [*Jetztzeit*]".[8] De aquí la relación esencial que une en Benjamin tradición y redención; de la ruptura temporal nace lo nuevo, es decir, el sentido.

En las Tesis, estos momentos privilegiados que rompen el transcurrir del tiempo e inauguran una nueva era, se definen en la Tesis como aquellos en los que estallan las revoluciones: "La conciencia de estar haciendo saltar el continuum de la historia es propio de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran Revolución introdujo un calendario nuevo. El día con el que comienza un calendario cumple el oficio de acelerador histórico del tiempo".[9] La dualidad de una historia visible, tal y como la transmite la epopeya épica de la historiografía de los vencedores, y de una historia secreta, transmitida desde generaciones por la tradición de los vencidos, obligan al historiador a recurrir a un modelo diferente de interpretación. La Tesis A, dedicada a la crítica de la causalidad histórica, indica la naturaleza de este nuevo modelo:

7. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 1236.
8. Walter Benjamin, *Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1989, p. 188.
9. Ibíd., p. 188.

> El historicismo se contenta con establecer el nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente gracias a acontecimientos que muy bien pueden estar separados del hecho por milenios. El historiador que parte de este supuesto, dejará de desgranar la sucesión de acontecimientos como un rosario entre sus dedos. Capta la constelación, a través de la cual su época entra en relación con otra anterior muy concreta. Fundamenta así un concepto del presente como "tiempo ahora" [*Jetztzeit*] en el que se han incrustado astillas del mesiánico.[10]

La crítica de Benjamin no se refiere al principio de causalidad en general, sino a su aplicación a la historia. Benjamin reprocha al historicismo que transponga a la historia el modelo de la causalidad mecánica, en el que la causa de un efecto debe ser inmediatamente anterior a éste en la cadena temporal. En Benjamin, sin embargo, el establecimiento de un vínculo de causalidad entre dos acontecimientos sucesivos no es creador en sí de inteligibilidad histórica. Ésta sólo puede proceder del encuentro entre un momento del pasado y un momento del presente, el mismo en el que se sitúa el historiador. El interés del historiador por una época traduce una suerte de "afinidad electiva" entre dos momentos de la historia, afinidad vivida menos como un acuerdo privilegiado que como un choque, una colisión repentina de dos entidades temporales que pueden verse separadas por milenios. Del choque entre estos acontecimientos no contiguos nace una figura de pensamiento nuevo, en la que el presente fecunda al pasado y despierta el sentido olvidado o reprimido que lleva en su interior, mientras que el pasado recupera, en el corazón del presente, una actualidad nueva. La constelación entre una situación presente y un acontecimiento del pasado

10. *Ibid.*, p. 191.

es lo que hace de éste un hecho histórico. De este modo rompe con el determinismo limitado de los historicistas y su visión lineal y evolucionista del curso de los acontecimientos: descubre un lazo entre el pasado y el presente que no es el de la causalidad ni el del progreso, sino "una cita secreta". Las "astillas del tiempo mesiánico" son los episodios de rebelión, los breves instantes que salvan un momento del pasado y producen una interrupción en la continuidad histórica, una ruptura en el corazón del presente.

El tiempo cualitativo, repleto de astillas mesiánicas, se opone radicalmente al transcurso vacío, al tiempo puramente cuantitativo del historicismo y el progreso. No se trata de subsumir el presente y el pasado en una categoría común sino, por el contrario, de hacer aparecer de su conjunción una realidad nueva. El lugar de esa ruptura de la continuidad histórica es la imagen dialéctica, donde el pasado se une con el ahora formando una constelación: "imagen es la dialéctica en reposo".[11] Esta articulación es claramente perceptible en la quinta de las tesis de filosofía de la historia, consagrada a la crítica de la epistemología histórica: "La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad. 'La verdad no se nos escapará'; esta frase, que procede de Gottfried Keller, designa el lugar preciso en que el materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza con desaparecer en todo presente que no se reconozca mentado en ella".[12] Benjamin rompe con el concepto de *verdad* de una historia que pretende mostrar las cosas 'como propiamente han sido', pues esta historia fue 'el más potente narcótico del siglo'";[13] rompe con el concepto de verdad eterna de Keller, y con su método lleva las

11. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.*, p. 464.
12. *Ibid.*, p. 180.
13. *Ibid.*, p. 465.

concepciones tradicionales de la historia y de la filosofía hasta su punto de ruptura. La verdad que busca Benjamin no se encuentra en la narración épica de los hitos históricos que seleccionan los vencedores para crear un pasado legitimador de las injusticias presentes, sino que la escarba entre "los harapos, los desechos"[14] de la historia moderna; en este sentido, Benjamin rompe radicalmente el canon filosófico.[15] Benjamin estaba convencido de que se necesitaba una lógica visual, no lineal, para poder dar con esta verdad que está más allá de la narración de los vencedores: los conceptos debían ser construidos en imágenes, según los principios cognoscitivos del montaje. En referencia al *Libro de los pasajes*, declara: "Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar".[16] La historia, para el materialismo histórico, dirá Benjamin, "se descompone en imágenes, no en historias".[17] Esta idea del montaje, el método que se empleó para "construir" el *Libro de los Pasajes*, un trabajo que pretendía "la superación del concepto de progreso",[18] permite romper con la lógica lineal, pues los objetos históricos se constituyen haciéndolos estallar fuera del *continuum* histórico: "El momento destructivo o crítico de la historiografía materialista cobra validez cuando hace estallar la continuidad histórica, operación que antes que nada se constituye en el objeto histórico. De hecho, desde el curso continuado de la historia no se puede apuntar a un objeto de la misma. Por eso la historiografía, desde siempre se ha limitado a entresacar un objeto de este transcurso continuado".[19] Imagen dialéctica es uno de los conceptos clave del *Libro de los pasajes*; sin

14. *Ibid.*, p. 462.
15. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Antonio Machado, 1995, p. 243.
16. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.*, p.462.
17. *Ibid.*, p. 478.
18. *Ibid.*, p. 463.
19. *Ibid.*, p. 477.

embargo, la imagen no debe entenderse en términos de visión, puesto que Benjamin nunca usa la palabra "ver" –ni siquiera "imaginar"– para referirse a nuestra relación con la imagen dialéctica. La imagen se "lee",[20] y su lugar es el lenguaje.[21] Eso no sólo significa que esta imagen se describa en palabras, ni que la imaginería tenga que identificarse con un registro del lenguaje poético, figurativo o metafórico (como en ciertos usos de la palabra imagen). La imagen dialéctica, más bien, emerge de un trabajo de construcción de citas. De ahí que Benjamin defina su trabajo como un "montaje literario" en el que no se dice sino se "muestra". La imagen siempre es en singular, pues es un modo de presentación que apunta al reconocimiento [*Erkennbarkeit*]. Pero no es la imagen de algo que ya se ha dado, sino que imagen es un modo característico de presentación en el que cristaliza la totalidad como mónada. La unidad del material no es inferencial ni narrativa: pasa por el reconocimiento. La necesidad de la construcción es presentar aquello que no es visible, algo que sin duda contrasta con el naturalismo o el realismo que asume la idea de correspondencia con una realidad preexistente.

Existen infinidad de estrategias representativas. Pero si la imagen no debe entenderse como un simple soporte de la iconografía, entonces funciona como un concepto operatorio. De ahí que no se pueda producir una noción coherente de imagen "sin un pensamiento de la psiquis, que implica el síntoma y el inconsciente, es decir sin hacer una crítica de la representación".[22] Del mismo modo, no puede producirse una noción coherente de la imagen sin una noción de tiempo, que implica diferencia y repetición[23] del

20. *Ibid.*, p. 465.
21. *Ibid.*, p. 464.
22. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 51.
23. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, París, PUF, 1968, pp. 7-9; 337-339.

síntoma y del anacronismo, y, por lo tanto, una crítica de la historia como sumisa al tiempo cronológico. Una crítica que Benjamin ejerció no desde el exterior, sino desde el propio interior de la práctica histórica. Ese tiempo que no es "exactamente" el del pasado tiene un nombre: memoria. Es ésta lo que el historiador invoca e interroga, no exactamente el pasado.

> No hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica: decir esto es una evidencia, pero es también hacer entrar al lobo en el corral de las ovejas del historicismo. Pues la memoria es psíquica, es su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de construcción o de "decantación" del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica.[24]

Es más, Huberman se arriesga a formular que "sólo hay historia de los síntomas".[25] Se trata de una noción de la que se desprende una doble paradoja: por un lado, una paradoja visual, la de la aparición, estrechamente ligada a la de la interrupción, la ruptura de la continuidad, del "curso normal de la representación".[26] Por otro lado, una paradoja temporal, la del anacronismo, pues el síntoma siempre emerge a destiempo, siempre vuelve a "atosigar" al presente, al curso de la historia cronológica. Un anacronismo que no hace sino expresar los aspectos críticos del desarrollo temporal mismo, que refleja la complejidad y lo sintomático, la propia disparidad del tiempo. "Es necesario comprender que en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se

24. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 40- 41.
25. *Ibid.*, p. 43.
26. *Ibid.*, 44.

enredan los unos en los otros".[27] Un síntoma no es sino la extraña conjunción entre diferencia y repetición, que exhorta a atender a lo repetitivo y a sus tiempos imprevisibles de sus manifestaciones, un juego no cronológico de latencias y crisis. Diferencia y repetición que también se cristaliza en el concepto benjaminiano de origen, donde se manifiestan la supervivencia y la ruptura, el anacronismo, pues "lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble [*Doppeleinsicht*] que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto [*Unvollendetes*] y sin terminar [*Unabgeschlossenes*] por otro".[28] De ahí una construcción de la historia que atienda a los fallos, al malestar; una historia capaz de crear "nuevos objetos imaginarios",[29] fracturas y desgarramientos en el saber que ella misma produce; capaz de crear nuevos "umbrales teóricos".[30]

El origen no designa únicamente la ley estructural de constitución y de totalización del objeto, al margen de su inserción cronológica. En tanto que origen, precisamente, también testimonia de la no realización de la totalidad. Es a la vez índice de la totalidad y marca de la falta. En este sentido, remite a una temporalidad inicial, aquélla de la promesa y de lo posible que surgen en la historia.[31] Pero nada garantiza el cumplimiento de esta promesa, así como nada garantiza la redención del pasado. Si el origen remite al pasado, es siempre a través de la mediación del recuerdo o de la lectura de

27. *Ibid.*, 46.

28. Walter Benjamin, *El origen del drama Barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 28.

29. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 111.

30. *Ibid.*, 119.

31. Jean-Marie Gagnebin, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, París, L'Harmattan, 1994, p. 25.

los signos y los textos: a través de la rememoración. El movimiento del origen pide ser reconocido como restauración, pero también como algo inacabado. La restauración indica la voluntad de un retorno, y a su vez la precariedad de éste, pues sólo se puede restaurar aquello que ha sido destruido;[32] también apela ineluctablemente al reconocimiento de una pérdida, al recuerdo de un orden anterior y a la fragilidad de ese orden. De ahí que el movimiento del origen, definido por la restauración, esté "siempre abierto". No se trata de un proyecto restaurador ingenuo, sino de una reanudación del pasado, y al mismo tiempo –porque el pasado en tanto que pasado no puede volver sino como no identidad consigo mismo– una apertura al futuro, inacabamiento constitutivo. La exigencia de rememoración del pasado no implica simplemente su restauración, sino una transformación del presente que, en el encuentro con el pasado, hace que éste no sea el mismo, que se retome y se transforme; una figura que no puede aparecer y ser reconocida sin una lucha encarnizada, puesto que, para ser salvados, los fenómenos deben ser arrancados de la falsa continuidad, aquélla que se dice objetiva, como si la cronología no fuera también una construcción historiográfica; una cronología que debe interrumpirse, desmontarse, entrecortarse. Entonces, la salvación del origen lleva consigo, inseparablemente, un gesto de destitución y restitución, de dispersión y recolección, de destrucción y construcción. Precisamente porque el origen es una categoría histórica, inacabamiento y apertura son parte de éste, las condiciones de posibilidad (y no la garantía) de su despliegue.

En el prefacio de *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin señala que los fenómenos históricos no pueden ser verdaderamente salvados hasta que no formen una constelación, una metáfora

32. *Ibid.*, 26.

que explicite la dimensión redentora de la idea.[33] A partir de este vínculo inédito entre dos fenómenos históricos, éstos adquirirán un nuevo significado dibujando un nuevo objeto histórico frente a la cronología lineal. "Todo original es restauración incumplida de la revelación".[34] En referencia al reconocimiento y al descubrimiento, afirma que se trata del hallazgo de un fenómeno actual como de un "representante de conexiones olvidadas de la revelación".[35] La dinámica del origen no remite, pues, a la restauración de un estadio primero, que haya existido verdaderamente o que sea una proyección mítica hacia el pasado. Precisamente porque se trata de algo inacabado y siempre abierto en la historia –surgimiento histórico privilegiado–, el origen no es solamente la restauración de lo idéntico olvidado, sino también, e inseparablemente, emergencia de lo diferente. Esta estructura paradójica es la del instante decisivo, la del *kairós*.[36] El origen no existe antes de la historia, como atemporalidad paradisíaca. Es en la densidad de lo histórico donde surge lo original –intensidad destructora de la continuidad, y salvadora– al reunir los elementos temporales dispares de otro modo posible, el de su verdad:

> Para el pensador revolucionario la oportunidad revolucionaria propia de cada momento tiene su banco de pruebas en la situación política existente. Pero la verificación no es menor si se efectúa valorando la capacidad de apertura de que dispone cada instante para abrir determinadas estancias del pasado hasta ahora clausuradas. La entrada en esa estancia coincide de lleno con la acción política; y es a través de esa entrada como la acción política puede ser reconocida como mesiánica, por muy destructora que sea. (La sociedad sin clases no es el objetivo final del progreso en la historia, sino más bien su interrupción, mil veces fracasada y por fin conseguida).[37]

El origen no está ligado a un más acá mítico o a un más allá utópico, al margen del tiempo y de la historia, sino que se presenta como una categoría fundamental para el concepto de historia.[38] "El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por 'origen' no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis".[39]

Origen es un concepto estrechamente ligado con la noción de imagen dialéctica, que Benjamin desarrollaría años después.[40] Se trata del último concepto de Benjamin, que condensa treinta años de pensamiento; un concepto que confiere fuerza y coherencia a su reflexión sobre la historia.[41] La imagen dialéctica debe pensarse como el "devenir imagen del concepto".[42] Según la definición que da Benjamin, "no es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello que en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación".[43] El objeto histórico, originado en la imagen dialéctica,

33. Walter Benjamin, *Iluminaciones* II, *op. cit.,* p.188 Luego la retomará en las *Tesis* en forma de cita, como cuando Robespierre menciona la Roma Antigua.
34. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.,* p. 935.
35. *Ibid.,* p. 936.
36. Jean-Marie Gagnebin, *op. cit.,* p. 31.
37. Manuel Reyes Mate, *Medianoche en la historia*, Madrid, Trotta, 2006, p. 307.
38. Samuel Weber, *Benjamin's -abilities*, Cambridge, Harvard Univerity, 2008, p. 133.
39. Walter Benjamin, *El origen del drama Barroco alemán*, *op. cit.,* p. 28.
40. Samuel Weber, *Benjamin's -abilities*, op. cit.,, p. 134.
41. Bruno Tackels, *Walter Benjamin: Une vie dans les textes,* París, Actes Sud, 2009, p.803.
42. Veáse Gerhard Richter, *Thought Images,* Stanford, Stanford University Press, 2007.
43. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.,* p., 464.
44. *Ibid.,* p. 463.

como ésta, es puro montaje. Se trata de "captar la construcción de la historia en cuanto tal".[44] El montaje no es tan sólo un "método", sino que el propio objeto histórico, por ser la relación –el montaje, pues– "de lo que ha sido con el ahora", sólo puede hacerse presente en esa operación. En ese montaje, en esa actualización de "harapos" y "desechos" se juega la redención: el único modo de "un materialismo histórico que ha aniquilado en su interior la idea de progreso".[45] La correspondencia entre estas dos imágenes es el momento de su legibilidad, es el ahora de la posibilidad de conocimiento, un ahora en que el pasado puede ser "salvado" por un doble movimiento que destruye y a la vez redime:

> Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos "terrenos" según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte "fructífera", "preñada de futuro", "viva", "positiva" de esa época, y de otro la inútil, atrasada y muerta. Incluso únicamente podrá perfilarse con claridad el contorno de de esta parte positiva si se la contrasta con la negativa. Toda negación, por otra parte, vale solo como fondo para perfilar lo vivo, lo positivo. De ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto de lo anteriormente señalado. Y así ad infinitum, hasta que, en un apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente.[46]

Se trata de un impulso negativo que se presenta como el reverso de la dimensión redentora: "la construcción presupone la destrucción".[47]

45. *Ibid.*, p. 462.
46. *Ibid.*, pp. 461-462.
47. *Idem.*

La imagen histórica no es algo que simplemente se vea, sino que debe ser leída. Su *Lesbarkeit* es el resultado del tipo de relación que produce. De ahí que Benjamin insista en que la historicidad de una imagen no proviene de su pertinencia a una determinada época, sino de su relación "sincrónica" con ésta; un sincronismo que está constituido tanto por la distancia como por la convergencia; una simultaneidad que implica proximidad y distancia[48] y que se presenta precisamente como la condición de cualquier conocimiento de las imágenes; un conocimiento que no resulta en la mera identidad, sino marcado por relámpagos y constelaciones. Es en la lectura de esa imagen donde se articulan la verdad y el conocimiento, una articulación que está más allá de la síntesis, una lectura que implica un momento de peligro, pues interrumpe el tiempo. De tales momentos surge la posibilidad del conocimiento, pero no un principio de conocimiento abstracto, sino de un conocimiento que surge en el ahora, en el *Jetzt der Erkennbarkeit*; un ahora que es un *Augenblick* y que se revela como potencialidad. Su propia estructura, cuya manifestación es inseparable de su desaparición, hace que no pueda reducirse al conocimiento positivo que posibilita y a la vez relativiza. La imagen funciona en Benjamin, como el fenómeno originario de cada presentación de la historia [*Geschichtsdarstellung*], por lo que reúne y a la vez hace explotar junto con las modalidades ontológicas contradictorias: por un lado la presencia y por otro la representación, por un lado lo que cambia y por otro la estasis plena de lo que permanece. "La imagen auténtica es una imagen dialéctica. El pasado sólo puede ser retenido como imagen que fulgura en el instante de su cognoscibilidad [*im Augenblick seiner Erkennbarkeit*] para no ser vista nunca más [...] Pues es una imagen irrevocable del pasado la que corre el riesgo de desaparecer con cada

48. Walter Benjamin, *Iluminaciones II*, *op. cit.*, p. 75.

presente que no se reconozca mentado en ella [*in ihm erkannte*]."[49] De ahí el designio de "cepillar la historia a contrapelo",[50] frente a la construcción tradicional de la historia que gusta de presentar una continuidad y da importancia a aquellos elementos del pasado que han tenido repercusiones en la historia, pero a la que "se le escapan aquellos lugares en los que la tradición se interrumpe y, con ellos, sus peñas y acantilados, que ofrecen un asidero a quien quiera ir más allá de la representación corriente de la historia".[51] Las imágenes dialécticas, "constelaciones críticas" de pasado y presente, están en el centro de la pedagogía materialista, pues transmiten una tradición de discontinuidad al provocar un corto circuito en el aparato histórico-literario burgués.[52] Ese "ir más allá" es "la tradición de los nuevos comienzos"[53] que emerge al entender que "la sociedad sin clases no es la meta final del progreso histórico sino su frecuentemente fracasada y sin embargo en última instancia realizada interrupción".[54] El historiador "debe abandonar la actitud tranquila, contemplativa ante el objeto para volverse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se ubica en relación precisa con este presente".[55]

La imagen del pasado que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es, en una aproximación más precisa, una imagen de la memoria. Se parece a las imágenes del propio pasado que le vienen al hombre en un momento de peligro. Esas imágenes se hacen presentes, como sabemos, sin quererlo. De ahí que la historia sea en sentido estricto una imagen proveniente de la recordación

49. *Ibid.*, p. 180.
50. *Ibid.*, p. 182.
51. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.*, p.476.
52. Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 318.
53. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, p. 1242.
54. *Ibid.*, p.123.
55. Walter Benjamin, *Discurosos interrumpidos I,* Taurus, Madrid, 1971, p. 102.

involuntaria; una imagen que se presenta súbitamente al sujeto de la historia en un momento de peligro. La legitimación del historiador depende de la agudeza de su conciencia a la hora de captar la crisis en la que se encuentra el sujeto de la historia en un momento dado. Ese sujeto no es en modo alguno un sujeto trascendental, sino la clase oprimida que lucha en situación de máximo peligro. Únicamente ella tiene conocimiento histórico y eso sólo en un instante histórico. Con esta precisión se confirma la liquidación del momento épico en la exposición de la historia. A la memoria involuntaria no se le hace presente nunca una sucesión de acontecimientos –y en eso se distingue de la voluntaria–, sino sólo una imagen. "De ahí el 'desorden' como espacio imaginario de la recordación involuntaria".[56] Tal es el poder y la fragilidad de la imagen. Lejos del poder historicista sobre los acontecimientos, lejos de la verdad inmóvil que en modo alguno corresponde al concepto de verdad en materia de historia, la fulguración que provoca el "choque" se presenta como esa única luz para hacer visible la auténtica historicidad. En la imagen dialéctica se encuentran el *ahora* y el *tiempo pasado* y sólo el relámpago permite percibir supervivencias. Benjamin sitúa la imagen en el corazón del tiempo, en el corazón del proceso histórico: "la historia se descompone en imágenes, no en historias".[57] Situar la imagen en el corazón del tiempo es desmontar el curso de la historia, introducir lo diseminado, y, aún más, consagrarla a lo incontrolable que implica la imagen, al "desorden", a lo "involuntario", al "sin querer", pero es ahí donde debe buscarse el contenido de la memoria: "lo relegado al inconsciente como contenido de la memoria".[58] Tener en cuenta los procesos de la memoria, y, por lo tanto del inconsciente y de la imagen, es el "pre-

56. *Ibid.*, p. 1236.
57. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.*, p.478.
58. *Ibid.*, p. 459.

cio a pagar" por una revolución copernicana de la historia frente a la hegeliana razón en la historia.[59] Frente a la astucia de la razón hegeliana, ésta se presenta a través del motivo más inconsciente de una sinrazón de la historia que aporta con ella "la astucia de la imagen, su esencial, 'incontrolable' malicia […] La imagen sería pues la malicia en la historia: la malicia visual del tiempo en la historia".[60] La imagen se hace visible, aparece, pero a la vez disgrega y construye, se cristaliza: desmonta la historia y a la vez construye un nuevo lenguaje.[61] De esa suspensión, de la suspensión dialéctica que es la imagen [*Dialektik im Stillstand*] surge el verdadero conocimiento histórico. A través de esta construcción, de este montaje que constituye la misma operación histórica, se remonta la historia "en el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural";[62] es un montaje que aúna destrucción y construcción, y que hace del *no saber* el eje de la representación, de la legibilidad. Benjamin se propone radicalizar la tesis de Giedion, según la cual "en el siglo XIX, la construcción desempeña el papel del inconsciente".[63] "La novedad de la historia benjaminiana consiste en que resueltamente hizo del inconsciente un objeto para la historia".[64] De ahí que el historiador se aboque a la interpretación de los sueños: "En la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez 'lo que ha sido desde siempre'. Como tal, empero, sólo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica en cuanto tal.

59. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo, op. cit.,* p. 154.
60. *Ibid.,* p. 161.
61. Juan Mayorga, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, Barcelona, Anthropos, 2003, p. 54.
62. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo, op. cit.,* p. 156.
63. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.,* p.396.
64. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo, op. cit.,* p.159.

Es en este instante que el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños".[65] Benjamin no pretendía representar el sueño, sino disiparlo: las imágenes dialécticas dibujan imágenes de ensueño en en estado de vigilia, y es en el momento del despertar que se da el conocimiento histórico,[66] pues el momento del despertar es "idéntico al ahora de la cognoscibilidad".[67] Esta imagen leída, es decir, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, "lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura"[68] que no es sino la actualización. En lugar de los conceptos aparecen imágenes, imágenes enigmáticas de los sueños, donde se ha ocultado lo que se escurre por las mallas de la semiótica y que, sin embargo, merece el esfuerzo del conocimiento. En oposición a los surrealistas, que habían quedado atrapados en el mundo del sueño, el intento de Benjamin pasa por "disolver la mitología en el espacio de la historia. Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido".[69] Este despertar comienza ahí donde los surrealistas y otros artistas de vanguardia se habían detenido, cuando al rechazar la tradición cultural cerraron sus ojos también ante la historia. "Mientras que Aragon se aferra a los dominios del sueño, se ha de hallar aquí la constelación del despertar".[70] La mitología, para los surrealistas, sigue siendo eso, mera mitología, sin volver a quedar traspasada por la razón. La imaginería surrealista allana las diferencias que separan el ahora del ayer, y en lugar de traer el pasado al presente, "vuelve a alejar las cosas, permaneciendo afín a la 'perspectiva romántica'

65. *Ibid.,* p. 466.
66. Susan Buck-Morss, *op. cit.,* p. 287.
67. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.,* p. 466.
68. *Ibid.,* p. 465.
69. *Ibid.,* p. 460.
70. *Idem.*

en la que se nos ha educado en historia".[71] Las imágenes del sueño y del despertar del sueño se relacionan como la expresión y la interpretación, una interpretación que permite la salida del hechizo. "Aprovechar los elementos oníricos al despertar es el canon de la dialéctica. Constituye un modelo para el pensador y una obligación para el historiador".[72] No sirve el alejamiento de lo pasado hacia lo mitológico, sino que hay que disolver la mitología en el espacio de la historia. El historiador no debe ponerseen el lugar de la historia; debe dejar aparecer en su vida lo pasado: un "*pathos* de la cercanía"[73] que disuelve la empatía evasiva.

El materialista histórico que se hace con la imagen dialéctica debe tener el don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza, de recuperar la tradición histórica de manos del conformismo que está a punto de subyugarla. Con la cristalización de la dialéctica, se rompe el contrato con los vencedores y se pone todo el *pathos* en el rescate de los oprimidos. La fijación de las imágenes dialécticas no es un método que el historiador pueda aplicar a cualquier objeto y en cualquier momento. La historiografía es inseparable de la praxis política: "el sujeto del conocimiento histórico es la propia 'clase luchadora y oprimida'".[73] El historiador de la dialéctica en reposo es el heraldo de esta clase; es a éste a quien se le ha concedido una débil fuerza mesiánica, fuerza que reclama el pasado: es él quien atiende esta reclamación cuando capta firmemente esa "imagen irrecuperable del pasado, que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca mentado en él".[74] El verdadero conocimiento histórico solo se da en la forma de la imagen dialéctica; de hecho, todo conocimiento, puesto que

71. *Ibid.*, p. 467.
72. *Ibid.*, p. 842.
73. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 700.
74. Walter Benjamin, *Iluminaciones* I, *op. cit.*, p. 180.

éste, para Benjamin, solamente ser dialéctico significa "captar en las velas el viento de la historia. Las velas son los conceptos. Pero no basta con poseer velas. El arte de saber colocarlas es lo decisivo".[75] Aun así, lo importante es lo que el concepto no puede recoger, la experiencia del tiempo: "la historia es precisamente lo que no cabe en el concepto".[76] En el tiempo no homogéneo aparece la imagen dialéctica, en el tiempo de la experiencia. "En la interrupción del conocimiento. En la tensión del silencio. No en la obra de Benjamin, sino en su horizonte: los muertos del discurso; lo que no ha llegado a escritura; el exterior del texto".[77] En las imágenes dialeécticas se tensa la memoria de un pasado oprimido, fallido, y el deseo de una actualidad emancipada. La representación de la historia tiene que poder hacer saltar el *continuum* temporal; frente a la vivencia y la continuidad del tiempo vacío, ahistórico, se presenta la experiencia e interrupción del continuo temporal en momentos plenos, que remiten al pasado. La imagen del pasado no puede conocerse "tal y como fue", sino tal como aparece en una actualidad en que peligra. ¿Peligra en nuestro presente? "Sólo por mor de los desesperados nos es dada la esperanza":[78] la esperanza reside en los que ya no pueden tener ninguna. La esperanza que ofrecen los muertos tiene el tamaño de la memoria de los vivos.[79] La historia es objeto de una construcción, una imagen del pasado de la que sólo puede hacerse cargo una mirada creadora, constructiva; una mirada, sin embargo, que no tiene nada de empática, pues la empatía sólo es "fatídica impersonalidad patológica, en virtud de la cual el historiador trata de deslizarse por 'sustitución' hasta la posición

75. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.*, p. 476.
76. Juan Mayorga, *op. cit.*, p. 60.
77. *Ibid.*, p. 60.
78. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 201.
79. Juan Mayorga, *op. cit.*, p. 482.
80. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 234.

del creador".[80] La empatía con el pasado únicamente refrenda lo que ha sucedido y lo presenta como necesario: no se trata de hacer apología sino crítica. "La falsa vitalidad de la reactualización, la eliminación de la historia de los ecos que vienen de los 'lamentos', anuncian el sometimiento definitivo de la empatía al concepto moderno de ciencia.".[81] La actualidad, en cambio, es ocasión de traer al presente un ayer dañado.[82] Ésa es la tarea del historiador, hacer saltar al presente fuera del *continuum*, actualizar ese pasado frustrado: "el historiador es un profeta vuelto hacia atrás".[83] Se trata de una escritura de la historia que debe nutriste más "con la imagen verdadera de los abuelos esclavizados que con la imagen ideal de los nietos liberados".[84] El elemento destructor de la escritura de la historia es ese elemento crítico capaz de hacer saltar la continuidad histórica, un elemento destructor que reacciona ante los peligros que amenazan la transmisión, pero también al receptor. Porque "en la auténtica escritura de la historia, tan fuerte es el impulso destructor como el que tiende a la salvación".[85] De la transmisión depende la salvación. El *ángelus novus*, dice Mayorga, ejecuta una enorme abreviatura al poner en constelación a las víctimas del pasado con las del presente. Hacia ahí debe orientar sus alas el ángel, y hacía ahí el escritor de la historia: hacia las víctimas de la historia.[86] Fuera del lenguaje no puede haber un tiempo pleno. Este lenguaje pleno y actual es el del ángelus novus.[87] Si la humanidad salvada solamente se vislumbra en momentos efímeros en que la imagen dialéctica desaloja el mito de la historia, quizá sólo quepan efímeras representaciones de una

81. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.,* p. 484.
82. Juan Mayorga, *op. cit.,* p. 101.
83. Manuel Reyes Mate, *op. cit.,* p. 310.
84. *Ibid.,* p. 312.
85. *Ibid.,* p. 316.
86. Juan Mayorga, *op. cit.,* p. 60.
87. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.,* p. 701.

palabra no abstracta, no subjetiva. Esa mirada se vuelve política en el mandato de que nada –ni siquiera los muertos– quede sin voz, tal como expresa paradójicamente el ángel, mudo ante la catástrofe de la historia.[88] Su silencio es el mensaje. Representa un lenguaje absolutamente otro.

88. Juan Mayorga, *op. cit.,* p. 62.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio, *El tiempo que resta*, Madrid, Trotta, 2006.

_________, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

Benjamin, Walter, *Discurosos interrumpidos I,* Taurus, Madrid, 1971.

_________, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

_________, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1972.

_________, *Iluminaciones I,* Madrid, Taurus, 1971.

_________, *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1989.

_________, *Libro de los pasajes,* Akal, Madrid, 2004.

Birnbaum, Antonia, *Bonheur, Justice. Walter Benjamin*, París, Payot & Rivages, 2008.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Antonio Machado, 1995.

Cuesta Abad, José Manuel, *Juegos de duelo*, Madrid, Abada, 2004.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, París, PUF, 1968.

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Gagnebin, Jean-Marie, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, París, L'Harmattan, 1994.

Jennings, Michael, *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1987.

Mayorga, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, Barcelona, Anthropos, 2003.

Mosès, Stéphan, *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra, 1997.

Proust, François, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, París, Cerf, 1994.

Richter, Gerhard, *Thought Images,* Stanford, Stanford University Press, 2007.

Reyes Mate, Manuel, *Medianoche en la historia*, Madrid, Trotta, 2006.

Tackel, Bruno, *Walter Benjamin: Une vie dans les textes,* París, Actes Sud, 2009.

Weber, Samuel, *Benjamin's –abilities*, Cambridge, Harvard Univerity, 2008.

RUINAS, DESECHOS Y JUGUETES. RECREACIÓN DE LA POTENCIALIDAD TRANSFORMADORA

WALTER BENJAMIN Y EL MUNDO DE LOS JUGUETES

ALEXIS CHAUSOVSKY

El 23 de febrero de 1927, desde Moscú, Walter Benjamin le envía a Siegfried Kracauer una carta en la que se puede leer: "desde hace varios días estoy trabajando en la clasificación de mi dossier 'Moscú'. Quizá se encuentre con algunas reseñas menores en la *Literarische Welt*. Ahora ya le habrá llegado a casa, a Fráncfort, una bonita colección de fotos (juguetes de procedencia rusa)".[1] Las fotografías, registradas en aquella ciudad en la que, según Benjamin, las aceras congeladas llevan a retroceder a la infancia para aprender a caminar de nuevo, y que "rebosa de niños en todos sus distritos",[2] ponen de relieve –paradójicamente, entre paréntesis– un motivo que no carecería de relevancia entre los objetos observados con atención por el filósofo berlinés: los juguetes.

Un año después, el 25 de febrero de 1928, a propósito del proyecto sobre los pasajes de París y de la novela *Ginster* de su interlocutor, Benjamin comparte con Kracauer:

> sé lo que es cargar durante semanas con un tema siendo el único resultado visible, por lo pronto, la incapacidad de ocuparse de cualquier otra cosa. Tampoco hubiera podido redactar lo que aquí adjunto [*scil.* el artículo 'Altes Spielzeug' (…)] si este trabajo parisino no estuviera precisamente muy próximo al núcleo de mi interés por los juguetes. Cuando usted encuentre mencionados los dioramas, las cajas mágicas, etc., ya sabe lo que tiene que pensar de ello.[3]

1. Walter Benjamin, *Diario de Moscú*, Madrid, Taurus, 1990, p. 160.
2. Walter Benjamin, *Denkbilder*, Buenos Aires, El Cuenco del Plata, 2011, p. 42.
3. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 895.

El gesto de complicidad que emerge de los intersticios del intercambio epistolar muestra, de hecho, que los juguetes se hallarían en un sitio de privilegio en el ambicioso emprendimiento benjaminiano.

Hurgando en las escrituras de Benjamin, nos encontramos con artículos, relatos o pequeñas apostillas que se refieren a los juguetes o a los objetos que los niños emplean para jugar. Basta apenas un breve recorrido por sus libros para avistar textos como "Juguetes antiguos", "Historia cultural del juguete", "Juguetes y juego" y el apartado "Juguetes" en *Calle de dirección única* de 1928 o "Juguetes rusos" y "Alabanza de la muñeca" de 1930. Los ensayos radiofónicos de Benjamin ofrecen un panorama en el que se realizan dos emisiones por una "Ronda de juguetes en Berlín". Asimismo, el "*Konvolut* Z" del *Libro de los pasajes* se denomina, sin ambages, "El muñeco, el autómata". En las páginas por venir me propongo explorar ciertos trabajos de Benjamin que tienen como centro sus observaciones sobre juguetes. Ajenas a una tarea exclusivamente exegética, procuro buscar elementos que permitan meditar acerca de los juguetes, y, a la vez, de las articulaciones posibles con la propuesta epistemológico-crítica y política del filósofo berlinés.

I

Los fragmentos de cartas que dan inicio al presente escrito se hallan lejos de habilitar un fisgoneo indiscreto por rincones curiosos de la producción benjaminiana. Desde ya, la carta es un testimonio del *Fortleben* de una persona: "a través de la carta vemos el modo en el que este se abre, aparece en la vida póstuma con su propia historia en la vida anterior [...] La carta es verdaderamente una instantánea que ya no puede retocarse una vez puesta en el correo, tampoco puede destruirse o modificarse".[4] Las cartas tienen, con tinta indeleble, rastros de la subjetividad del autor que, así, se niegan a desaparecer. Podemos permitirnos conjeturar, entonces, que las alusiones a los juguetes en las cartas de Benjamin –quien por cierto le dedicó particular atención a la literatura epistolar– no exhiben meramente las excentricidades de un autor cuya mirada circula por los bordes de las expresiones culturales legitimadas.

En las cartas a Kracauer se produce una suerte de rescate, no sólo de los intereses de Benjamin, sino del mundo de los juguetes, objetos extraterritoriales en los continentes de la filosofía o la historia del arte. No parece casual, entonces, que Theodor W. Adorno señale que Benjamin, a sus cartas:

> Les aportó un don de anticuario y desinhibido; algo que se iba se enlaza con la utopía de su restablecimiento. Lo que le llevaba a escribir cartas tenía también que ver con su forma de entender la experiencia, en tanto que veía las formas históricas –y la carta es una de ellas– como Naturaleza que hay que desentrañar, cuyo mandato hay que seguir. Su posición como corresponsal se acerca a la del alegórico: las cartas eran para él imágenes de historia natural de aquello que sobrevive a la caducidad.[5]

En la restitución, por vía epistolar, de los juguetes, residía –aun levemente– un contenido político. Probablemente, sin trabajos como el de Benjamin, el mundo de los juguetes hubiera quedado carente de reflexiones sistemáticas o apreciado como irrelevante.

Entre las cartas de Benjamin está implícita la mirada micrológica –en términos de Adorno–, cuyos polos se tensan entre el peso específico de la concreción y la atención por el mundo onírico, centrándose en las nimiedades materiales que forman parte del entramado expresivo del proceso económico-social. Los juguetes

4. Mariana Dimópulos, en Gretel Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia 1930-1940*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, pp. 18-19.
5. Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 65.

cargan consigo el peso de toda su época: los modos de definir a la infancia, los materiales que le corresponden y las costumbres a las que se la debe someter.[6] En la paciente tarea del investigador que husmea en los juguetes, subyace el planteo de Benjamin en su observación de Moscú: "sólo quien, a través de su decisión, haya hecho las paces dialécticas con el mundo, puede entender lo concreto".[7] Para ello, es necesario remover los terrenos aparentemente rígidos del mundo entorno, reordenándolos y hallando elementos que puedan cobrar singular resplandor.

En el proceder del explorador que desentierra y recuerda las esquirlas de lo sido –y de las potencialidades reprimidas–, tanto en el plano filogénico como en el ontogénico, no sólo se valora aquello que se encuentra, sino también la misma búsqueda. De hecho, "las cosas a recordar son estratificaciones, capas, que entregan al investigador cuidadoso aquello que constituye el verdadero valor escondido bajo la tierra: las imágenes desprendidas de situaciones anteriores como joyas que brillan en el sobrio aposento de nuestra visión actual".[8] Estas palabras, que forman parte de la "Crónica berlinesa", y a su vez del breve parágrafo "Desenterrar y recordar", nos advierten que la indagación que actualiza lo pretérito no puede concebir su metodología como apenas un conjunto de instrumentos

6. La autora argentina Daniela Pelegrinelli sostiene que "los juguetes ingresan en la vida cotidiana de los niños con una función de transmisión que, si bien no les es exclusiva, contribuyen a imprimir en los que acaban de llegar al mundo una serie de pautas sociales y culturales. Su uso, las convenciones que determinan su flujo en el interior del universo infantil, las prescripciones que guían la actitud de los adultos respecto de ellos moldean las innumerables situaciones de juego, de consumo y de sociabilización que se tejen en torno de este objeto que ha contribuido a nombrar la infancia desde hace varios siglos". Véase Daniela Pelegrinelli, *Diccionario de juguetes argentinos. Infancia, industrias y educación 1880-1965*, Buenos Aires, El Juguete Ilustrado, 2011, p. 22.

7. Walter Benjamin, *Denkbilder*, *op. cit.*, p. 36.

8. Walter Benjamin, *Personajes alemanes*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 42.

empleados en pos de un fin determinado. En las capas de la excavación por la propia biografía, la narración de Benjamin, con su primer "Ronda de juguetes en Berlín" en la Radio Frankfurt, muestra su pasión por los juguetes: "Para mí no hay nada como los juguetes de papel. Empezando por los barquitos o los sombreros de papel, que fueron casi lo primero que conocimos, y acabando por ciertos libros".[9] El autor se dirige a los niños, echando por tierra la irreflexiva legitimación del mundo de los mayores y dejando de lado cualquier tono bucólico, plañidero o, por otro, autoritario, con el que los adultos acostumbran interactuar con los pequeños. De esa manera, además, restituye su propia infancia, que de otro modo sería olvidada.

II

El artículo de Benjamin denominado "Juguetes antiguos" regala algunos trazos para considerar el sitio cardinal que ocupan los juguetes en el desarrollo del altocapitalismo. En palabras de Benjamin:

> Es conocida la escena de la familia reunida bajo el árbol de Navidad: el padre profundamente concentrado en jugar con el trencito que acaba de regalar al hijo, mientras éste lo observa llorando. Si el adulto se ve invadido por semejante impulso de jugar, ello no es producto de una simple regresión a lo infantil. Es cierto que el juego siempre libera. Rodeados de un mundo de gigantes, los niños al jugar crean uno propio, más pequeño; el hombre, brusca y amenazadoramente acorralado por la realidad, hace desaparecer lo terrorífico en esa imagen reducida. Así le resta importancia a una existencia insoportable.[10]

9. Walter Benjamin, *El Berlín demónico. Ensayos radiofónicos*, Madrid, Editora Nacional, 2003, p. 41.

10. Walter Benjamin, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 65.

Esta escena, aparentemente banal, no habría de escapar de la rigurosa mirada del cronista que narra los acontecimientos sin diferenciar los grandes de los pequeños. Por otro lado, no carecería de valor para quien, como Gottfried Keller, "cada pedacito de mundo observado viene a pesar tanto como el resto de todo lo real".[11] Este aparentemente banal cuadro encierra una plétora de filigranas que es menester inspeccionar.

El episodio se desenvuelve en Navidad, un día feriado, en un día de rememoración que detiene el andar cotidiano y disuelve cualquier noción de temporalidad mecánica. Desde ya, "los calendarios representan, para Benjamin, lo contrario del tiempo vacío: son la expresión de un tiempo histórico: heterogéneo, cargado de memoria y actualidad. Los días feriados son cualitativamente distintos de los demás: son días de recuerdo, de rememoración, que expresan una verdadera conciencia histórica".[12] No obstante, en esta escena, el feriado no muestra más que el descanso del adulto respecto de una existencia intolerable y exhibe la dispersión a la que se ha de dedicar en su tiempo libre.

El tiempo libre del adulto se concede, fundamentalmente, a la disipación, a la recarga de energías necesarias para reintegrarse al mundo del trabajo. De esta manera, la diversión se impone sobre el distanciamiento y la puesta en cuestión del estado de cosas dado. No quedaría exenta la actividad del adulto de las fulgurantes acusaciones, ciertamente posteriores a la producción de Benjamin, de Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica del iluminismo*, según las cuales "divertirse significa estar de acuerdo [...] Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor incluso allí donde es mostrado. En la base de la diversión está la impotencia. Es en efecto fuga, pero no –como pretende– fuga de la realidad mala, sino fuga respecto al último pensamiento de la resistencia que la realidad puede haber dejado aún"–.[13] El juego del adulto, con el trenecito en manos, consolida –incluso involuntariamente– el orden establecido y contribuye con la aceptación conformista en la que se asume que lo existente ha de definir el horizonte de lo posible. El desatento acto lúdico del adulto se halla como la contrafigura del juego infantil, que concentra las potencialidades de transgredir lo dado y tornarse como modelo para resistirlo.

El adulto, empleando al juguete como un medio útil para la distracción –y hay tan pocas distracciones que no sean culpables, diría Baudelaire en "El juguete del pobre"–, acuerda tácitamente con una sutil pretensión que aboga para que todo siga tal cual está. Ahí reside el concepto de progreso, al cual, según Benjamin "hay que fundarlo en la idea de catástrofe. Que todo 'siga tal cual' *es* la catástrofe. No es en cada caso lo que está por venir, sino lo siempre ya dado".[14] Desde la mirada de Benjamin, la escena señalaría la pugna por la continuidad o la detención de la catástrofe.

Por su parte, el niño, desolado, observa al padre de familia, al pequeñoburgués, que en su tiempo libre busca asilo entre las paredes de su hogar para refugiarse del opresivo entorno, de las calles y del trabajo. El llanto del niño parece contener una secreta afinidad con el talante del pequeño Kafka, retratado en un cuadro al cual se refiere Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía* en 1931 y en su escrito de 1934 con ocasión del décimo aniversario

11. Walter Benjamin, *Obras completas. Escritos de juventud; escritos metafísicos y de filosofía de la historia; ensayos de crítica literaria*, tomo I, vol. 2, Madrid, Abada, 2007, p. 293.

12. Michael Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2005, p. 144.

13. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, Dialéctica del Iluminismo, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 174.

14. Walter Benjamin, *Parque central*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2005, p. 35.

del fallecimiento del escritor de Praga. Ahí, en el rostro de Kafka, "ojos inconmensurablemente tristes dominan el paisaje".[15] Al margen, vale destacar que la tristeza ilimitada de Kafka es citada por el mismo Benjamin para referirse a un retrato de su propia infancia, en "Mummerelhen".

En su juego, el adulto no sólo se preserva del espacio público, sino que se resguarda ante la radical novedad que el niño representa; intenta apresar la otredad del hijo con las reglas convencionales para utilizar el juguete, o bien, le impide jugar al infante. En los pequeños moran no sólo potencialidades, sino la novedad que puede irrumpir en lo establecido. He allí la amenaza que, aun de modo frágil, instalan los niños en el mundo dado. Vale mostrar que, al abordar "El problema de lo nuevo" en *La vida del espíritu*, Hannah Arendt afirma que "la idea de un comienzo *absoluto* es la que resulta verdaderamente desconcertante".[16] El comienzo de algo absolutamente nuevo pone en jaque todas las intenciones adultas de dominar y predecir el desempeño de los infantes. Todo determinismo es detenido cuando una acción nueva aparece, con el nacimiento, en el *initium* de lo nuevo. Lo nuevo destruye el *continuum* temporal de lo siempre igual, en el que todo sigue "tal cual". Vale recordar algunas conocidas líneas de Arendt en *La condición humana*: "frente a la fijación y cognoscibilidad del futuro es un hecho que el mundo se renueva a diario mediante el nacimiento y que a través de la espontaneidad del recién llegado se ve arrastrado hacia algo imprevisiblemente nuevo. Únicamente cuando se le hurta su espontaneidad al neonato, su derecho a empezar algo nuevo, puede decirse el curso del mundo de un modo determinista y predecirse".[17]

15. Walter Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1998, p. 142.
16. Hannah Arendt, *La vida del espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 63.
17. Hannah Arendt, *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 77.

Las acciones previsibles de los niños tranquilizan a los adultos, pues ello habría de asegurar el progreso en el que todo siga tal cual. La escena navideña pasa, por lo tanto, por el tamiz de la confrontación entre lo nuevo y lo siempre igual.

En la escena arriba relatada, el juguete, que no contiene en sí mismo un uso prefijado, adquiere ciertos modos de ser empleado a partir de las proyecciones de los adultos. En "Juguetes y juego", Benjamin expresa:

> El juguete no es la imitación de los útiles del adulto, es enfrentamiento, no tanto del niño con el adulto, sino más bien al revés. ¿Quién da al niño los juguetes si no los adultos? Y si bien el niño tendrá la libertad de rechazar las cosas, no pocos de los juguetes más antiguos (pelotas, aros, molinetes de plumas, barriletes) le habrán sido impuestos, por decirlo así, como enseres de culto que sólo más tarde se transformaron en juguetes; gracias a la fuerza con que afectaban la imaginación, se prestaban por cierto para ello.[18]

Las imposiciones del adulto aportan a la consolidación, en el infante, del asentimiento desprovisto de reflexión tanto de los objetos como de las convenciones habitualmente admitidas.

Según Ricardo Ibarlucía, los niños no sólo reniegan de su derredor objetual, sino que a la vez se sienten encantados por él. Aquí residen ambas caras del juego infantil: por un lado, todo es perfecto en el estado de cosas dado; pero, a la vez, todo ha de ser transformado. El autor cita a Benjamin: "'cuando éramos chicos, no existía la angustiante protesta contra el mundo de nuestros padres'. Los niños sólo conocen la facilidad extrema de todas las cosas. Los objetos más banales parecen dotados en la infancia de un prodigioso encanto.

18. Walter Benjamin, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, *op. cit.*, p. 75.

La imaginación no necesita viajar muy lejos: las peores condiciones materiales resultan siempre óptimas".[19]

En definitiva, desde la mirada del adulto, el progreso del niño consiste en proponerse objetivos que no transgredan lo existente, en aceptar que lo dado es irrecusable. "La historia, para Benjamin, es una sola y única catástrofe que no cesa de amontonar ruinas: esas ruinas son los eternos vencidos, los humillados y los ofendidos por el hambre y la miseria, las esperanzas quebrantadas, las promesas olvidadas. Ahora bien, el niño es la víctima de una catástrofe similar: deviene adulto.[20] La obliteración de la negatividad intrínseca al niño resulta en la reproducción sistemática de la catástrofe continua.

El adulto es el pasivo espectador de aquello que lo circunda. Incluso, como escribiera en 1911 y con rasgos estilísticos notoriamente diferentes de los que se encuentran en los artículos antes citados, Benjamin advierte que, para el mundo de los adultos, "la convención se ha convertido en 'costumbre' […] Éste es el signo del envejecimiento: ver lo perfecto en lo dado".[21] La lucha contra lo convencional –en donde, igualmente, hay que escudriñar hasta en sus más nimios rincones en pos de activar sus potencialidades utópicas, tal como se precisará en párrafos siguientes– no deja de atravesar, silenciosamente, la obra de Benjamin. La confrontación entre lo nuevo y lo siempre-igual se puede concebir como la disputa entre la detención y la continuidad de la catástrofe. En "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", el filósofo berlinés advierte que "de lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo".[22]

19. Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 44.

20. Walter Benjamin, *Sens Unique*, París, Maurice Nadeau, 2007, p. 11.

21. Walter Benjamin, *Obras completas. Escritos de juventud; escritos metafísicos y de filosofía de la historia; ensayos de crítica literaria*, *op. cit.*, p. 11.

22. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989, p. 44.

Ante las imposiciones de los adultos –los vencedores–, la atención del niño, próxima al asombro filosófico –esto es, el reverso del asombro no filosófico que, en la octava tesis *Sobre el concepto de historia*, asume impávidamente que el estado de excepción se ha convertido en regla– que cuestiona el escenario en el que actúa, ha de ceder espacio a la costumbre. En la *Serie de Ibiza*, escribe Benjamin: "según Goethe, la primera de todas las cualidades es la atención. Sin embargo, comparte su primacía con la costumbre, que le disputa el terreno desde el primer día. Toda atención debe desembocar en costumbre para no hacer estallar al hombre, toda costumbre debe ser alterada por la atención para no paralizarlo. La atención y el acostumbramiento, el escandalizarse y el aceptar, son la cresta y el valle en el mar del espíritu".[23] Con el triunfo de la costumbre y la ponderación de la dispersión, la atención, la detención y el recogimiento se disuelven en el aire. Ahora bien, entre la atención y la costumbre, el juego ocupa una posición divisoria. Ciertamente, por un lado, en el niño se concentran las posibilidades de derruir y detener lo cotidiano. Por otro, el juego se ha de definir como un medio necesario para adquirir ciertas costumbres indispensables. De hecho:

> el juego, y ninguna otra cosa, es la partera de todo hábito […] El hábito entra en la vida como juego: en él, aun en sus formas más rígidas, perdura una pizca de juego hasta el final. Formas irreconocibles, petrificadas, de nuestra primera dicha, de nuestro horror, esos son los hábitos. Aun el más árido de los pedantes juega, sin saberlo, en forma pueril, no infantil; tanto más juega allí donde se muestra más pedante. Pero no recordará sus juegos.[24]

23. Walter Benjamin, *Denkbilder*, *op. cit.*, p. 139.

24. Walter Benjamin, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, *op. cit.*, p. 79.

El adulto que juega en forma pueril, que olvidó u ocultó sus constitutivos designios infantiles, define la figura del conformista, adepto a que todo siga tal cual.

III

En el centro de la escena navideña se ubica un silencioso protagonista, un tren en miniatura. Tal vez como una fina ironía, o más aún, como síntoma de su época, el juguete del que se habla es la pequeña versión de la máquina que representa por antonomasia la concepción evolucionista del progreso –que, claro está, Benjamin propone fundar en la idea de catástrofe–. Ágnes Heller sugiere críticamente que:

> […] el tren se mueve hacia adelante; se supone que también la historia se mueve hacia adelante […] La historia, así creen muchos, tiene sus leyes inmanentes y no puede moverse hacia adelante sin seguir estas leyes […] El tren es tirado por una locomotora; lo mismo vale para la historia. Cuanto más poderosa es la locomotora, tanto más rápido el tren; lo mismo vale para la historia. La locomotora es manejada por maquinistas; también la historia necesita maquinistas que sepan cómo alimentar el progreso, de modo que su velocidad continúe aumentando.[25]

De todos modos, el juguete no se configura como una mera reproducción del entorno. Concentra en sí mismo la potencial transfiguración de lo existente, llevando consigo el destello de una acción que conciba lo dado por fuera de las convenciones. Desde la mirada micrológica de Benjamin, se podría suponer que la miniaturización del tren formaría parte del juego con el que el niño habría de imitar[26] críticamente el cosmos de los adultos.[27] En la acción del niño con el juguete subyace un componente que, a la luz de la tranquilidad que busca el adulto conformista, aparece como resueltamente insidioso. "Aquello que Benjamin hallaba en la conciencia infantil, que era desterrado por la educación burguesa y que resultaba tan crucial para redimir (bajo una nueva forma) era precisamente la conexión entre percepción y acción que distinguía la conciencia revolucionaria en los adultos".[28] El juego infantil, constituido por la articulación entre percepción y acción, se puede apreciar como modelo de la praxis revolucionaria. Sin embargo, el adulto resignado evade lo concreto. Por un lado, desde el sentido común, observa su derredor con cierta indiferencia; por otro, desde el saber crítico, subsume lo singular de cada objeto a conceptos totalizadores.

Las miniaturas de las que se vale el niño que juega, en su imitación de los adultos, no se conciben como bagatelas carentes de valor. Terry Eagleton sostiene que "en sus humildes proporciones, la miniatura tiene un significado político, al sugerirnos aquellas cosas

25. Ágnes Heller, *Una filosofía de la historia en fragmentos*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 287.

26. A grandes rasgos, según Benjamin "la imitación –así podríamos formularlo– es propia del juego" (véase Walter Benjamin, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, *op. cit.*, p. 71.), lo cual, igualmente, podría ser debatido si se aprecia la relación entre imitación y juego desde la epistemología genética de Jean Piaget. El autor suizo diferencia imitación y juego, sosteniendo que "si [en la imitación] la acomodación desborda sin cesar el cuadro de la adaptación propiamente dicha, (o del equilibrio de la acomodación y la asimilación), sucede lo mismo con la asimilación [en el juego]". Véase Jean Piaget, *La construcción del símbolo en el niño*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1961, p. 125.

27. Cabe señalar que el filósofo berlinés se aproxima, en sus trabajos sobre juguetes de fines de la década de 1920, a sus reflexiones acerca del juego infantil como escuela del sentido ontogénico para producir semejanzas, que en 1933 formarían parte de las versiones del mismo escrito "Sobre la facultad mimética" y "Doctrina de lo semejante".

28. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001, pp. 289-290.

‘inconspicuas, sobrias e inagotables’ con las que debe alinearse el revolucionario; es la esquirla heterogénea que se escurre a través de la red ideológica”.[29] Las expresiones de Eagleton –que ciertamente se podrían discutir si se toma como referencia el artículo de Habermas, en el que se contrapone la crítica salvadora de Benjamin frente a la crítica ideológica–[30] realizan un aporte significativo para ligar al revolucionario a las miniaturas, y, discretamente, al niño. Claro está que el adulto, el padre de familia en la escena navideña, en un juego que actúa como una suerte de lenitivo para ahuyentar las penas generadas por la rutina, despoja a la miniatura de su significado político.

A modo de digresión, es necesario insinuar que la imagen del tren, más allá de la miniaturización que conforma el juguete, se ubica en un sitio estratégico si se pretende atisbar las distancias de las concepciones implícitas de historia que se definen en Benjamin respecto de Marx. En los “Apuntes sobre el concepto de historia”, Benjamin afirma: “Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia universal. Pero tal vez ocurre con esto algo enteramente distinto. Tal vez las revoluciones son el gesto de agarrar el freno de seguridad que hace el género humano que viaja en ese tren”.[31] Frente al andar lineal del tren, la interrupción se convierte en un acto político fundamental.

Ahora bien, los niños juegan no sólo con las miniaturas, sino que capturan aquellos objetos que comenzaron a ser considerados como inútiles para el mercado. Benjamin cita a Karl Gröber al inicio del “*Konvolut* Z: El muñeco, el autómata” del *Libro de los pasajes*

29. Terry Eagleton, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 95.

30. Jürgen Habermas, *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 1986.

31. Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, Santiago de Chile, Universidad de Arte y Ciencias Sociales (Arcis)/LOM, 1996, p. 76.

y apunta que “las ingeniosas parisinas […] se sirvieron, para difundir mejor sus modas, de una copia especialmente llamativa de sus nuevas creaciones, a saber, el maniquí […] Estos muñecos, que aún jugaban un gran papel en los siglos XVII y XVIII, se entregaban a las niñas para que jugaran con ellos una vez que habían cumplido su función como ejemplos de la moda”.[32] Los muñecos, habiendo concluido el papel que el escenario del capitalismo decimonónico les asignaba, dejaban, aparentemente, de tener valor. No obstante, ocuparían un lugar central en el juego de niños y niñas. Los desechos del altocapitalismo se transfiguran en compañeros de juegos de los pequeños, quienes los dotan de un significado que le está vedado al distraído conformista. El cosmos de objetos que habría formado parte de la fantasmagoría urbana en la que ha participado el hombre para dejarse distraer, que podría quedar soterrado bajo las grandes planicies de la historia, que no dejaría de ser desdeñado como lo efímero y añejo para una moda que despliega lo siempre-igual como si fuera nuevo, es apropiado por el niño, que se afianza en la paradójica figura de un jugador aguafiestas, pues detiene el afirmativo juego del adulto.

La entrega de maniquíes a las niñas indica cómo se configura la transmisión, de generación en generación, de ciertos bienes culturales. La séptima tesis “Sobre el concepto de historia” da cuenta de ello al aducir que “no existe documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie. Y como en sí mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual es traspasado de unos a otros”.[33] Estas líneas, en parte compartidas con el artículo de Benjamin sobre Eduard Fuchs –del que se diferencian, precisamente, por hacer hincapié en la barbarie inmanente

32. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op.cit.*, p. 701.

33. Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, *op. cit.*, p. 52.

al proceso de transmisión– establecen la doble faz que se conjuga en los materiales concretos. Mas, en el juego del niño, se produce una detención, una pausa creadora que pone en suspenso el andar cotidiano. Aquí se pueden advertir los rasgos del juego como modelo de la acción política. El juguete –en tanto mercancía– es despojado de su carácter utilitario como medio de diversión, y es dotado de un significado inédito, utópico, por medio de un acto de salvataje que elimina la apariencia de lo siempre-igual. De esa manera, se destruye el camino de la catástrofe continua, apropiándose de sus elementos y construyendo una imagen que, en suspenso, cargaría con un peso liberador. Estas características se tornan centrales en la propuesta epistemológico-crítica y política benjaminiana, pues, indican que "la salvación se atiene a la pequeña falla en la catástrofe continua".[34] Ante la transmisión incesante de bienes culturales aceptada alegremente, se levantan quienes distan de encontrarse como receptores embelesados; que divisan las opacidades intrínsecas de sus encandiladoras luces y transforman lo existente.

IV

En otro plano de discusión, cabe inferir que en las glosas benjaminianas subyace una tensión que no ha de abandonar al conjunto de producciones sobre juguetes e infancia. En su interior se ubica el interrogante acerca de si acaso el juguete, en tanto material concreto, determina el cauce de las acciones del niño, o bien si el pequeño, en su exaltación constitutiva, define unilateralmente el uso del juguete.

El pedagogo suizo Édouard Claparède sostiene en *La escuela y la psicología* que "se venden muñecas que hablan, pero no es más que un lujo superfluo, porque 'el niño se encarga de hacer hablar

34. Walter Benjamin, *Parque central*, *op. cit.*, p. 35.

las muñecas mejor que todos los mecanismos del mundo'. Si bien el juguete significa un llamamiento a la fantasía, tiene además otra función diametralmente opuesta, pero no por ello menos preciosa para el desarrollo infantil: adapta éste a lo real".[35] Claparède permite asumir que se produce, en una mutua permeabilidad, una serie de influencias recíprocas en el encuentro lúdico.

Por otro lado, varias décadas después, en *Mitologías*, Roland Barthes ofrece un panorama en el que la presencia del juguete ha de delinear irrecusablemente los rumbos que el niño puede seguir:

> Los juguetes habituales son esencialmente un microcosmos adulto; todos constituyen reproducciones reducidas de objetos humanos, como si el niño, a los ojos del público, sólo fuese un hombre más pequeño, un homúnculo al que se debe proveer de objetos de su tamaño [...] Los juguetes franceses, al prefigurar *literalmente* el universo de las funciones adultas prepara el niño para que las acepte, en su totalidad; le genera, aun antes de que reflexione, la seguridad de una naturaleza que siempre ha creado soldados, empleados, correos y motonetas.[36]

Desde esta mirada, la miniaturización supondría una suerte de prolegómeno al mundo, que se deberá consentir sin vacilaciones. Los juguetes serían los instrumentos útiles con los que se valen los mayores para diseñar los itinerarios de los niños. Ciertamente, la escritura de Barthes, al dejar escasos resquicios en los que la acción volitiva del niño se pueda colar, da lugar para que la catástrofe continua se torne irreversible.

Desde otro rincón, las palabras de Benjamin abonarían a una postura en la cual el pequeño no se ha de someter pasivamente

35. Édouard Claparède, *La escuela y la psicología*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 141-142.
36. Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo xxi, 1988, pp. 59-60.

al mundo de los objetos que lo rodean. En "Historia cultural del juguete" afirma que "puede ser que hoy ya estemos en condiciones de superar el error fundamental de considerar la carga imaginativa de los juguetes como determinante del juego del niño; en realidad, sucede más bien al revés. El niño quiere arrastrar algo y se convierte en caballo, quiere jugar con arena y se hace panadero, quiere esconderse y es ladrón o gendarme".[37]

La acción del niño sobre los objetos de su entorno cobra aquí singular cariz, puesto que no se habría de corresponder con una subjetividad tiránica que domine instrumentalmente su derredor. Según Benjamin, "todo gesto infantil es una inervación creadora exactamente relacionada con la inervación receptiva".[38] La relación dialéctica entre el niño y el juguete –o el objeto empleado para jugar– redunda en la aparentemente paradójica aceptación del mundo situacional en pos de su traspasamiento.

V

Las reflexiones benjaminianas acerca de los juguetes nos han de llevar, a partir de sigilosos desplazamientos, hacia ciertas consideraciones en torno al juego infantil. Sostiene el autor berlinés que "una cosa no debe olvidarse: la rectificación más eficaz del juguete nunca está a cargo de los adultos –sean ellos pedagogos, fabricantes o literatos– sino de los niños mismos, mientras juegan. Una vez descartada, despanzurrada, reparada y readoptada, hasta la muñeca más principesca se convierte en una camarada proletaria muy estimada en la comuna lúdicra infantil".[39] El niño, que manipula al objeto que tiene ante sí –como si buscara su alma, se podría decir, siguiendo las expresiones de Baudelaire en "Moral del juguete"– disuelve toda sumisión al juguete y transforma su mundo, aunque sea en una pequeña escala.

37. Walter Benjamin, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, *op. cit.*, p. 70.

38. *Ibid.*, p. 84.

39. Walter Benjamin, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, *op. cit.*, p. 66.

En el juego del niño, que toma las mercancías de su alrededor y las libera de la tiranía de lo útil, que se apropia de los materiales de la naturaleza y los dota de ánima en un procedimiento lejano a cualquier dominio subjetivista en términos instrumentales, se produce una contradicción que Benjamin demuestra: si además pensamos en el niño que juega, podemos hablar de una antinomia. Por un lado, nada se adecua más al niño que la combinación de los materiales más heterogéneos en sus construcciones: piedra, plastilina, madera, papel. Por el otro, nadie es más sobrio que el niño frente a los materiales: un trocito de madera, una piña, una piedrita llevan en sí, pese a su unidad, a la simplicidad de su sustancia, un sinnúmero de figuras diversas.[40] En el niño que juega con todo aquello que encuentra, que destruye el soporífero mundo de las costumbres, se articula un doble procedimiento, igualmente relevante como modelo en la teoría benjaminiana del conocimiento. Por un lado, el niño yuxtapone de manera heterodoxa los múltiples elementos que halla en su camino, creando su pequeño mundo a partir de un cúmulo de nuevas relaciones. Por otro, en cada elemento, como mónada, se concentra el cosmos, en cada piecita se cristaliza el acontecer total, la imagen del mundo. Tal metodología se encuentra en el centro del *Libro de los pasajes*. Incluso en una carta a Gretel Karplus del 16 de agosto de 1935, afirma Benjamin: "la protohistoria del siglo diecinueve, que se refleja en la mirada del niño que juega en su umbral, tiene un rostro totalmente distinto del que ofrece en los signos que la gravan sobre el mapa de

40. *Ibid.*, p. 68-69.

la Historia".[41] La atención por los materiales concretos y la historia en ellos concentrada se articula con el montaje de múltiples objetos.

En definitiva, al jugar, el niño barre con lo establecido, y, en su pequeño entorno, inicia una escena completamente inédita. De alguna manera, la figura del niño posee cercanías con la del nuevo bárbaro, al cual se refiere Benjamin en *Experiencia y pobreza*: "'un nuevo género de barbarie'. ¿Barbarie? En efecto. Pero lo decimos para introducir un concepto nuevo de barbarie, positivo ¿Adónde lleva el bárbaro esa su pobreza de experiencia? A comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco y mirando siempre hacia delante. Entre los grandes creadores siempre ha habido los implacables que han hecho tabula rasa".[42] El nuevo género de barbarie se contrapone a la barbarie que signa a los documentos de la cultura; introduce una cesura en su aparente persistencia.

Los niños, atentos a los objetos que los rodean y que les devuelven la mirada, despliegan una suerte de montaje, de *collage* por el cual reúnen aquello que la opinión costumbrista estima como incongruente. El reordenamiento de elementos aparece, a su vez, como un procedimiento clave, según se expresa en las "Palabras preliminares sobre teoría del conocimiento" del *Origen del "Trauerspiel" alemán*. Ahí, se vincula la atención a los fenómenos concretos con el plano trascendente.

> Esto ocurre cuando los elementos de la realidad empírica abandonan el ámbito al que actualmente pertenecen –corrompido por lo aparente [*Schein*] y conformado como una falsa unificación– e ingresan, redimidos, en una constelación nueva: esta ruptura del continuum y reordenación de los elementos que, disgregados como elementos cósicos [*dinglich*], se ven liberados de la apariencia, es el lugar de mediación entre el mundo ideal y el fenoménico.[43]

El despojamiento de las mercancías de su ubicación habitual en los anaqueles del capital, y su reordenamiento en pos de la dotación de un nuevo significado, dan cuenta del carácter propiamente político del modelo del *collage* intrínseco al juego infantil. Precisamente, el *collage* se ubica en un sitio preponderante en el proceso por el que el nuevo bárbaro hace tabula rasa. En su segunda "Carta desde París", escrita en 1936 e intitulada "Pintura y fotografía", Benjamin cita a Aragon, desplegando palabras que se vuelven particularmente sugerentes si tenemos como hipótesis que habría una proximidad entre el niño que juega y monta como en un *collage* a un objeto sobre otro y el nuevo bárbaro. Así, Aragon afirma que "'esta técnica del *collage* se lleva a cabo con pobreza de medios. Pero su valor tardará todavía en ser reconocido'".[44]

De acuerdo con lo expuesto por Benjamin, cabe considerar a "los niños como representantes del paraíso".[45] Ello permitiría apuntar que, en una relación con los objetos, que no se rige por el dominio unilateral del sujeto, tampoco hay lugar para una concepción instrumental del lenguaje. Afirma Benjamin que "no cabe duda de que las frases que un niño construye a partir de las palabras se parecen más a los textos sagrados que al lenguaje cotidiano de los adultos".[46] El lenguaje de los niños guarda cierta cercanía con el

41. Walter Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, *op. cit.*, p. 125.

42. Walter Benjamin, *Obras completas. Escritos de juventud; escritos metafísicos y de filosofía de la historia; ensayos de crítica literaria*, *op. cit.*, p. 208.

43. Walter Benjamin, *Origen del "Trauerspiel alemán"*, Buenos Aires, Gorla, 2012, p. 17.

44. Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 82.

45. Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, *op. cit.*, p. 93.

46. Walter Benjamin, *Denkbilder*, *op. cit.*, p. 158. De acuerdo con lo señalado por Benjamin, en el juego, el niño se encuentra estrechamente ligado a los objetos. Sin embargo, el planteo del autor deja un hiato para asumir que el juego, los

lenguaje adámico de los nombres que, según el trabajo "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", se diferencia de la concepción burguesa que supone al lenguaje como instrumento que se hace coincidir arbitrariamente con la cosa. En el lenguaje de los niños, como en el lenguaje adámico, subyace la armonía entre sujeto y objeto.

VI

De la figura del niño que juega se pueden construir puentes, por un lado, con la del *flâneur*, "que necesita del ámbito de juego y que no quiere privarse de su vida privada",[47] y, por otro, con la de Kafka, que "a sus ademanes de terror les favorece el espléndido ámbito de juego que la catástrofe no conocerá".[48] Todas ellas, en cierto modo,

juguetes, y, con ellos, el empleo lúdico de objetos llevan consigo una paradoja irreductible. La relación directa con los elementos concretos en el ámbito de juego habría de posibilitar el desarrollo de procesos cognitivos que, precisamente, se abstraigan del mundo material. Cabe hacer algunas disquisiciones al respecto. Ya sea desde la mirada psicoanalítica de Donald Winnicott en *Realidad y juego* y la consideración del juego como fenómeno transicional (véase Donal Winnicott, *Realidad y juego*, Buenos Aires, Gedisa, 2011), desde la teoría socio-histórica de Lev Vygotski y el lugar clave del juego en el desarrollo de los procesos psicológicos superiores (véase Lev Vygotski, *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Buenos Aires, Crítica, 2009.) o desde la epistemología genética de Jean Piaget y la gradual evolución de los juegos en consonancia con los estadios de la inteligencia (véase Jean Piaget, *op. cit.*), se sostiene que el uso de materiales en el juego tendría que tener como consecuencia el desarrollo progresivo de funciones cognitivas que se alejen de lo concreto. No obstante, la abstracción y el distanciamiento de lo material potencialmente conllevan al olvido del mundo sensible. Susan Buck-Morss considera que, desde la posición de Benjamin, "el triunfo de esta forma de cognición en los adultos marca al mismo tiempo su derrota como sujetos revolucionarios". Véase Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 291.

47. Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones* II, Madrid, Taurus, 1999, p. 70.

48. Walter Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones* I, *op. cit.*, p. 206.

reniegan de un mundo en el cual el progreso técnico ha sometido al desarrollo de la sensibilidad.

Los trabajos de Benjamin, protagonizados por sus apreciaciones sobre juguetes, contienen, en parte, ligeros preludios a sus reflexiones sobre los dispositivos técnicos de producción y reproducción de imágenes. En "Juguetes antiguos" advierte:

> Nos introducen en los misterios del mundo lúdicro las cámaras oscuras y los dioramas, miriorামas y panoramas, cuyas imágenes solían fabricarse en Augsburgo. 'Esas cosas ya no se ven', se oye decir a menudo al adulto ante la vista de los viejos juguetes. Por lo general, cree esto sólo porque se ha vuelto indiferente frente a tales cosas, mientras que el niño las percibe a cada paso. Pero en este caso, con respecto a los juegos panorámicos, tiene razón. Son productos del siglo XIX, que se desvanecieron junto con él y no pueden separarse de sus peculiaridades.[49]

Los juguetes ópticos, como precursores de la fotografía y el cine, concentrarían las potencialidades de modificar la percepción y producir mundos antes inexistentes. Lejos de habituar al niño al conjunto de *shocks* que lo invadirían en el espacio urbano, los juguetes contribuirían con la observación de lo cotidiano como extraño. La cualidad de crear imágenes que agiganten lo que habitualmente es pequeño y empequeñezcan lo que habitualmente es gigante, los define como elementos de señalada relevancia. En el "*Konvolut* N: Teoría del conocimiento, teoría del progreso" del *Libro de los pasajes* poseen un lugar engañosamente breve ciertas líneas en las que afirma el autor la "faceta pedagógica de este proyecto: 'Tomar el medio creador plástico y educarlo en la visión estereoscópica

49. Walter Benjamin, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, *op. cit.*, p. 64.

y dimensional de la profundidad de las sombras históricas'".[50] El estereoscopio, conjugando imágenes bidimensionales en un cuadro tridimensional, produciendo una suerte de salto desde la planicie de cada figura, posibilita el enriquecimiento de la percepción.

Como expresión de los procesos económico-sociales, como síntoma de una época en la que predominaba la búsqueda por ampliar la percepción por medios técnicos, los juguetes ópticos poblarían el siglo XIX. El filósofo berlinés apunta, al inicio del "*Konvolut* Q: Panoramas" que "había panoramas, dioramas, cosmoramas, diafanoramas, navaloramas, pleoramas, [...] fenatoscopio, fantasmo-parastasias, experiencias fantasmagóricas y fantasmapáticas, viajes pintorescos por la habitación, georamas, pintorescopios ópticos, cineoramas, fanoramas, esteroramas, cicloramas, panoramas dramáticos".[51] Los juguetes, en tanto dispositivos técnicos, permitirían no sólo poner en movimiento a las imágenes, sino también detenerse y concebirlas en suspenso.

Georges Didi-Huberman indica que Benjamin se vale de las glosas desplegadas por Baudelaire en "Moral del juguete" en sus trabajos sobre juguetes. A partir de ahí, sostiene que el acto a la vez destructivo y constructivo que configura al juego infantil y que se apropia de los objetos del mercado en pos de atribuirles un significado liberador es el acto que se toma como modelo de la construcción de las imágenes dialécticas. "La fenomenología del juguete habrá permitido a Benjamin *vía* Baudelaire articular mejor el doble régimen temporal de la misma imagen, esta dialéctica en suspenso productora de una visualidad al mismo tiempo 'originaria' [*ursprünglich*] y 'entrecortada' [*sprunghaft*], al mismo tiempo turbulenta y estructural: consagrada al *desmontaje* de la historia como al *montaje* de un conocimiento más sutil y más complejo del tiempo".[52] De

50. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 460.
51. *Ibid.*, p. 541.

modo similar al de un niño que juega, la propuesta benjaminiana busca tomar los objetos de la tecnología moderna, en pos de activar sus potencialidades liberadoras, cercenadas por el altocapitalismo que las subordina a meros medios para la diversión irreflexiva.

VII

Tal vez estas páginas apenas hayan podido ofrecer un ápice de aquello que cabría plantear en torno los juguetes en la producción de Benjamin. Desde ya, se puede presumir la presencia de algunas palabras susceptibles de ser consideradas como excesivamente benevolentes con los niños en ella. Sin embargo, aun en la aparentemente idílica apreciación benjaminiana, se cuelan espacios en los que se resaltan las tensiones inherentes a la infancia.

Benjamin destaca el "aspecto despótico e inhumano de los niños"[53] y que "el niño vive en su mundo como un dictador".[54] No obstante, en los niños, cuyos interrogantes, sueños e impulsos quedan cercenados y adquieren el estatus de lo perimido, se encuentra aquello que el mundo de los adultos se niega a sí mismo. El abandono de los juegos y de los sueños de infancia, incluso como modelo de praxis del adulto, es la condición que posibilita la permanencia del orden establecido sin ser puesto en cuestión.

52. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 185.
53. Walter Benjamin, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, *op. cit.*, p. 66.
54. *Ibid.*, p. 91.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Gretel y Walter Benjamin, *Correspondencia 1930-1940*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

Adorno, Theodor W., *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995.

_________ y Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Arendt, Hannah, *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

_________, *La vida del espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

Barthes, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1988.

Benjamin, Walter, *Denkbilder*, Buenos Aires, El Ccuenco del Pplata, 2011.

_________, *Diario de Moscú*, Madrid, Taurus, 1990.

_________, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.

_________, *El Berlín demónico. Ensayos radiofónicos*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2003.

_________, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1998.

_________, *La dialéctica en suspenso*, Santiago de Chile, Universidad de Arte y Ciencias Sociales (Arcis)/LOMARCIS, 1996.

_________, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

_________, *Obras completas. Escritos de juventud; escritos metafísicos y de filosofía de la historia; ensayos de crítica literaria*, vol. II, tomo I, vol. 2, Madrid, Abada, 2007.

_________, *Origen del "'Trauerspiel'" alemán*, Buenos Aires, Gorla, 2012.

_________, *Parque central*, Santiago de Chile, Metales pesadosPesados, 2005.

_________, *Personajes alemanes*, EspañaBarcelona, Paidós, 1995.

_________, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones IIII*, Madrid, Taurus, 1999.

_________, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

_________, *Sens Unique*, París, Maurice Nadeau, 2007.

_________, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Ttextos, 2007.

_________, y Adorno, Theodor W., *Correspondencia (1928-1940),* Madrid, Trotta, 1998.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001.

Claparède, Édouard, *La escuela y la psicología*, Buenos Aires, Losada, 1957.

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

Eagleton, Terry, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998.

Habermas, Jürgen, *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 1986.

Heller, Ágnes, *Una filosofía de la historia en fragmentos*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Ibarlucía, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

Löwy, Michael, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2005.

Pelegrinelli, Daniela, *Diccionario de juguetes argentinos. Infancia, industrias y educación 1880-1965*, Buenos Aires, El Juguete Ilustrado, 2011.

Piaget, Jean, *La construcción del símbolo en el niño*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1961.

Vygotski, Lev, *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Buenos Aires, Crítica, 2009.

Winnicott, Donald, *Realidad y juego*, Buenos Aires, Gedisa, 2011.

EL MUSEO, LA HISTORIA Y EL RESIDUO: WALTER BENJAMIN REACTIVADO

ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA

INTRODUCCIÓN

Aquí se examinará la figura del museo, indagando sus transformaciones modernas y contemporáneas; o por contra, su permanencia en el imaginario occidental como un archivo documental e histórico del gusto y la belleza. En tanto institución que norma, o se reglamenta, y normaliza la percepción y el disfrute, produciendo el comportamiento adecuado de los individuos y su figura moderna, se le interrogará críticamente sobre su impacto productivo y controlador en el mundo del arte y la cultura, incluso en la memoria socio-histórica; también sobre su efecto formador o pedagógico y sobre su más reciente claudicación ante los principios del mercado capitalista, en esta su última fase de mundialización. El análisis y la subsecuente indagación corren a cargo del instrumental interpretativo benjaminiano, con lo cual también éste pondrá a prueba su fuerza de reactivación crítica. Finalmente se describirán las transformaciones más recientes y su efecto sobre la experiencia museística y las expectativas museográficas, las cuales guían la escenificación de los saberes y las cosas en su condición de exhibidas. También se tocará la renovación tecnológica de los últimos decenios y sus efectos sobre su apariencia y funcionamiento, así como la primacía, en su interior, de una figura de especialista o experto hasta entonces menor: el curador. Además, quiero señalar que el museo es una figura alegórica de la experiencia que se pretende sin residuos, pero que por el contrario es resistible. El residuo nombra aquí la resistencia, como lo hiciera en Benjamin.

PARA INICIAR: ¿QUÉ ES, PUES, EL MUSEO MODERNO?

Con ánimo polémico probemos plantear una respuesta: el museo es una configuración. Una conjunción de lo heterogéneo. Cosas, saberes de la experiencia prácticos y discursivos, personajes inéditos o, en realidad, en vías de transformación, en una elaborada presentación al sentido colectivo e individual del público. Por lo mismo, responde a varios preceptos: es una unión permanentemente acechada por la heteronomía, por las varias leyes de lo que ahí se conjuga. No es una unión pasiva; es por el contrario una actividad modélica; es decir, imitable persuasiva o autoritaria, que une las fuerzas de producción y de recepción. ¿Haríamos bien llamándole *constelación*? ¿Podemos utilizar, sin reservas, el vocabulario benjaminiano?

Hoy ha regresado, no sin una dosis de cambio, el discurso astrológico descrito, en su emergencia durante los años ochenta, por algunos sociólogos como la marca de la condición posmoderna de nuestra era. No discutiremos aquí la imprudencia de caracterizar como posmodernidad una serie de marcas de lo cotidiano y lo estructural que no forman sistema. Recordaremos, eso sí, a Benjamin quien escribió: "la constelación estelar expresa una unidad característica, por lo que la índole de los planetas individuales se reconoce de acuerdo a sus respectivos efectos sobre la constelación".[1] Traspuesta a la figura del museo, la palabra *constelación* permite pensar que el carácter de cada elemento se evidencia en su efecto sobre la totalidad, la cual no es sino la relación con los públicos. Entenderemos que el público es una invención moderna que conforma con el museo mismo una totalidad incontrolable. El museo se puede administrar, pero, afortunadamente, no se puede predecir su efecto sobre la producción del sentido y su fuerza de resistencia. En todo ello habita el azar, aunque el propio museo se presente como un aparato sin

1. Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, Madrid, Taurus, 1991, p. 86.

residuos, sin resquicios de sentido o de sensibilidad. Pero el residuo ahí está y se llama por venir, devenir otro, transformación, variación.

El museo se despliega ante la mirada del espectador de manera ejemplar. Por ende es considerado un modelo factible, no sólo posible, de exhibición. En otro sentido más técnico, más epistemológico, si cabe decir, se le estima como paradigma de una verdad dependiente de la fuerza de persuasión de lo exhibido. En la didáctica filosófica es habitual que el maestro se procure un buen ejemplo de lo que teóricamente expone, con el fin de ser bien entendido y comprendido. La persuasión obtenida por el ejemplo depende de su cercanía empírica entendida como evidente de suyo. Y la verdad depende del hecho sin significado de estar ahí, ante los ojos. Se muestra que el nombrar une lo nombrado exterior con la palabra que lo nombra, conjuntando la proposición y el gesto que indica la mesa presente tras la cual el maestro se acomoda, o bien los pupitres, la ventana, la puerta y el salón mismo con sus ocupantes. Lo apropiado del ejemplo se sostiene por el gesto que une, aquí y ahora, el discurso con una mirada que se hace descansar sobre una cosa específica: "Esta ventana… este pupitre… este salón de clase". Todo lo enunciado está ahí, a la mano, al alcance del dedo que señala y de las miradas cautivadas de la audiencia; tan cercano, simple y sencillo como el *gesto magistral* en su confirmación de la realidad y certidumbre de la teoría a la que es convocado a ilustrar. Esta estratagema suasoria siempre funciona y tranquiliza: el orden de las cosas y el orden de las razones pueden vincularse directamente. La institución del museo es, similarmente, la máquina que se muestra a sí misma como ejemplo de la certidumbre del orden de la mirada, de la atención al detalle y a la vez, *en general,*[2] de la posibilidad

2. Sin duda, cada época tiene su museo. Sin embargo, en el texto nos conformaremos con describir generalidades. Dipesh Chakrabarty, "Una pequeña historia de los estudios subalternos…", *op. cit.,* p. 31.

de recorrer a través de sus salas la historia del arte o asistir a su puro presente o a las relaciones de semejanza y parentesco, simplemente mostrado en el fondo de las escuelas de pintura, los géneros y los estilos o la cambiante imaginación productiva. Es paradigma de orden, y nos insta con pequeñas informaciones muy bien dispuestas, comportarnos más como público estereotipado y estandarizado que como individuo dominado por una irreductible subjetividad sensible o simple muchedumbre. No en balde la formación escolar prescribe a muy tierna edad las visitas a los museos de historia, de ciencias naturales, tecnológicos[3] y de arte: la visita al museo transforma a un niño o a una niña en un observador, minucioso o juguetón; es decir, mimético, en términos benjaminianos.[4] Sobre todo, los sujeta a una modalidad de espectador que se acomoda poco a poco a la norma, es decir, se normaliza, tanto a él o a ella como a su sensibilidad. Se aviene así a configurarse como público, siguiendo la mímesis que el museo propone en su sistema; es decir, comportarse como cliente o usuario, estar regido y conducido por los principios generales del buen consumidor respetuoso de la política de la empresa por razones que se creen civilizadas, cuando sólo son efecto de una servidumbre.

El éxito del paseo al museo es el resultado ordenado de la *visita* –tanto más gozable cuanto más apegada a ciertos valores que el mismo museo hace suponer en su finalidad–; es el resultado esperado de la yuxtaposición de relatos, piezas, técnicas de la mirada y la escucha, luz, espacio y tiempo a la vista y a la mano: efectividad y efectismo pragmáticos, ciertamente *eficientistas*. En el museo se cuecen juntos relatos, anécdotas y carreras profesionales. Para el público *en general* se reserva el goce, si lo hubiera, como descarga

3. Incluyendo muchas veces las fábricas y las empresas.
4. Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, *op. cit.,* pp. 85-89.

de las fuerzas creativas, en el gasto o consumo del tiempo libre. Sin embargo, hay residuo, aunque fuere onírico, del trabajo de la imaginación. Y ésta es la cuestión: el residuo puede ser indómito.

No nos engañemos, también en la institución museográfica se resume el estado conflictivo y diferencial del arte y la cultura. Por un lado, el edificio donde se establece el museo se presenta en forma de una constante en el paisaje urbano[5] del llamado mundo moderno,[6] el cual, asimismo, se exhibe como *paisaje urbano* –suerte de paradoja del estado de *segunda naturaleza* en el cual vivimos–[7] y como modelo perceptivo estandarizado y mimético de subjetivación.[8] A este respecto, el museo se comporta como elemento civilizatorio. Se trata de una civilización que ya no distingue entre la cultura y el arte, entre la invención sin fundamento asignable y la innovación orientada exclusivamente a la competencia en los mercados. Y aunque nos parezca una institución meramente cultural, sostendremos que se conduce, más bien, políticamente. Es decir, conducción

5. Aunque, por cierto, hay museos de sitio en el campo del saber arqueológico-antropológico. Museos no ubicados en una ciudad pero que, no obstante, son urbanos en su estructura y sus efectos performativos, o sea realizativos. Véase John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1980.
6. Y su continuidad en el contemporáneo, aunque haya sufrido mutaciones importantes. ¿Será el museo contemporáneo algo positivamente diferente de sus predecesores? ¿Su postura y pretensión internacionalista, mundializada, globalizada será lo opuesto a su estructura nacional? ¿Hay verdaderamente un nuevo tipo de museo? ¿O más bien una tipología de la exhibición/juego que rompa con el pasado de la pasividad de la comprensión y entendimiento del espectador? ¿Es factible apropiarse –cualquiera– del museo para producir sentido? Veremos si podemos responder lo anterior al llegar al final del texto.
7. Walter Benjamin aporta a esta segunda naturaleza imágenes contundentes en *Calle de dirección única,* Madrid, Alfaguara, 1988. Sin duda también Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en la *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
8. El *standard* es norma, es decir, regla de comportamiento y proceso de normalización; esto es proceso histórico de conformación de una figura "normal" y "común".

que, sin importar la satisfacción de alguna intención explícita, reproduce las figuras individuales y colectivas dominantes de la ciudadanía hoy seleccionadas para y por los negocios globales o locales. Figuras que, por lo demás, naturalizan la producción del género, las jerarquías y asimetrías, proscribiendo la búsqueda de la variación y la diferencia, el devenir-otro de lo colectivo. Por otro lado, el museo es la puesta en escena del público como resultado de la igualdad formal ante la ley y ante el goce de los bienes culturales de la nación, oscureciendo la genealogía de la dominación, la cual es constitutiva de la misma ley.[9] En este sentido, la visita al museo reduce a naturaleza lo que es producto de una historia de dominación y colonización, comenzando por la distinción entre tiempo del trabajo y tiempo libre, como si fuese el marco humano –y no capitalista– del disfrute de los bienes y saberes mostrados. El modelo museístico realiza efectivamente la administración estatal del tiempo libre, asociándola al disfrute social: negociando secularmente entre calendarios de actividad y de días libres, fines de semana, horarios de clase y trabajo, vacaciones, y sus correspondientes precios de entrada, entre otros.

Para estas páginas aquí pergeñadas, el museo es un nombre: por su enunciación y pronunciación,[10] unifica semánticamente un campo de experiencias organizado por relaciones de dominación. Dominio de muy determinadas materialidades históricas y de cuestiones que prometen continuidad –de tópicos de historia del arte, de teoría del arte, de estética y de política nacional; es decir, de motivos jurídico-políticos–. Pero nunca será dominio inexpugnable. Hay motivos que se resisten a los anteriores. Afortunadamente

9. Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, *op. cit.*, pp. 23-46.

10. De esto sabe mucho la retórica. Lo que se entiende en la antigüedad como *actio*, lo que el orador se procura a nivel de gestual, tono y ritmo de la voz, la nueva práctica retórica lo teoriza como fuerza de decir, de paso al acto, fuerza suasoria y de interpelación sobre las que descansan las hegemonías.

son la ocasión de la crítica: de experiencias emancipadoras, en resistencia, mediante las cuales se problematizan *las políticas* del mundo en el que vivimos en nombre de *lo político* que ya no responde a una caracterización jurídico-política dominante. La ocasión crítica aprovecha para dar la bienvenida a lo irreductible, a efectos que introducen en tiempo-ahora y anuncian la llegada de relaciones sociales y cuerpos vivientes-sensibles más allá de la dominación. Incluso cuando lo que llega no puede prometer el abandono absoluto de la exclusión y la crueldad infligidas a los otros, en nombre de una u otra cosa, el mero anuncio de la diferencia nos persuade de que es posible cambiar, de que la historia no pertenece al pasado, sino a un porvenir sin decretar.

En lo que al museo compete, los procesos de subjetivación que en él aparecen como modélicos y deseables, reproduciendo por ejemplo la figura del consumidor en espacios que bien podrían ser sustraídos al mercado, como el del disfrute y el juego, pueden ser también desactivados permitiendo experiencias en resistencia contra las figuras de la dominación, jerárquicas y sin equidad, en el espacio de los afectos, la sensibilidad y en el trato con las cosas.

UNA LECCIÓN MATERIALISTA DE HISTORIA

Recuérdese lo que en la lengua se retiene: el vocablo *museo* nos llega del latín *museum*. Dicha lengua ha conservado a su modo el significante griego *mouseion*, latinizando su aplicación, perdiendo y agregando al mismo tiempo significados y valores antropológicos en su uso coloquial y específico. Cabe decir que a través de este sustantivo, en la Antigüedad Clásica se nombraba así al edificio destinado paralos estudios sobre el saber de las musas, alegorías dilectas del poder sagrado y cosmológico-político[11] de Apolo y su inter-

11. Sintagma en el que lo *político* se refiere a la organización de los seres vivos y los saberes peculiares a la *polis* griega.

cambio ritual con los seres humanos. Pero he aquí que los siglos pasan. El castellano, a partir del siglo XVI, reutilizó el nombre –o en realidad toda la palabra cargando con su cuota de evocación, valor y dignidad– para referirse, en esta ocasión proto-moderna,[12] a la institución –suma de procedimientos y reglas, saberes diversos y sentimientos, cosas y modos de uso, además del edificio *ad hoc*–. Habrá que dedicarse desde entonces al cuidado y a la práctica regulada de las ciencias y de las artes liberales, institución autónoma, se diría, del saber escolástico según la regla universitaria de la época. Comienza así su segura secularización. Proceso muy determinado y, por cierto, bastante estudiado, sobre el que aquí no diremos más por falta de espacio.

Será hasta el siglo XVIII –siglo destacadamente ilustrado, iluminista, revolucionario–cuando se verá reducida la denotación de museo a un observable y notorio lugar (notoriedad pública y excluyente, de segregación y discriminación; es decir, elitista)[13] donde se guardan, preservándolos, algunos objetos extraordinarios de las artes y las ciencias, enclave de archivación de usos prestigiosos del arte y de celebradas descripciones y recursos explicativos y epistémicos. Piénsese, por ejemplo, en el cúmulo de taxonomías, imágenes y explicaciones causales; cartografías múltiples de mundos racionalizados descubiertos y de mundos por descubrir; relatos de pasadas conquistas y sus correlativas campañas de apropiación soberana. Todo eso será eventualmente reclamado como patrimonio natural de la humanidad. Mientras tanto ha tenido lugar el reparto del

12. Ocasión en la que se evidencian los precursores que en el pasado resultan en la configuración crítica (es decir, en crisis) del instante presente, precisamente cuando en este presente se anuncia un peligro.

13. El local se ocupa de la veneración secular de la verdad y sus oficiantes, miembros de la vida intelectual, introduciendo nuevos personajes en la ciudad ilustrada: los intelectuales.

extraordinario botín antropológico a través del prestigioso viaje al extranjero o del periplo comercial, de estudio o formación. Tiempo después, la cosa extraordinaria, única, poco común, de cuya singularidad e irrepetibilidad no se duda, confiada a las capaces y expertas manos del anticuario[14] se aparece como la razón de ser de la colección, y, en su inicio, también del museo. No la pensemos como una pieza descubierta fortuitamente, sino como el resultado feliz de una inversión semántica, económica, epistemológica y perceptiva sobre el *mundo como imagen,* producto de un tratamiento *empresarial*.[15] La *pieza*[16] es inventariada, ubicada en una cartografía, referida a una taxonomía y renombrada a partir de categorías específicas del descubridor o conquistador, procedentes de una psicología que gusta de preservar y venerar el pasado una vez que lo ha desprovisto de su genealogía y sentido propio, incluyendo el lenguaje.

El anticuario, el coleccionista y el viajero comparten marcas subjetivas decisivas: el pensamiento de Benjamin no está tan lejos del de Nietzsche. La figuración de la subjetividad del coleccionista, contemplada por cierto en ejercicios muy determinados, es muy semejante a la del anticuario del pensador del siglo XIX. Cabría preguntarse: ¿continúa el museo moderno una práctica ya conocida por el anticuario y el coleccionista? Es probable; como quiera que sea, el *régimen del museo* transforma a los procesos de coleccionismo en algo más, y no siempre con resultados tranquilizadores. Siendo

14. Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, Madrid, EDAF, 2000, pp. 59-67.

15. Martin Heidegger, *Sendas perdidas,* Buenos Aires, Losada, 1960, pp. 68-99.

16. Cuestión benjaminiana: ¿se trata de un objeto, una cosa, una pieza o una obra de arte completos, una suerte de totalidad perceptiva y significante? O por el contrario ¿es fragmentario, un "torso" al que se adjudica un valor? Por un lado parte de un todo (histórico, gozable, objeto de gusto) remite metonímicamente a la completud. Por el otro el "torso" o fragmento, la ruina o el desecho sólo se remite a su manejo: es una alegoría.

un museo *propiamente nacional*[17] persigue un objetivo claro: *naturalizar*[18] dicho carácter nacional en tanto fuente de identidad y de subjetivación. Incluso cuando el museo está dedicado, como sucede hoy en día, al arte universal o al arte global, es decir primordialmente eurocéntrico. ¿Qué sería este carácter nacional realizado en y por el museo y su administración de lo que *hay*? Y, ¿habría dejado de activarse ahora cuando un nuevo tipo de museo se realiza y se avizora?

En este mismo marco de referencia: ¿qué sería lo eurocéntrico? Los museos europeos y de Norteamérica *ofrecen al sentido,* desde la primacía de su lengua nacional, todo el material visual y perceptivo, sea éste una cosa inerte, autonomizado de su emergencia y devenir, o vivencias museográficas que anudan significados y percepción. Considérese que el carácter nacional no sólo es producto de una historia anterior y un saber historiográfico, sino del privilegio de una lengua que continuamente se impone, oficial y escolarmente, sobre otras lenguas: ya sea apropiándoselas sintácticamente e integrándolas lexicalmente (como el caso del inglés, o en menor proporción el francés); ya sea al oscurecer su existencia reubicándolas como mercancías turísticas[19] y para el esparcimiento,

17. "Cada museo es una pieza constitutiva de la noción de estado-nación. Un museo es, entonces, por esencia, nacional, incluso si sus colecciones son de origen extranjero." Véase Jean-Louis Deotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998, p. 299.

18. En efecto, para los que se sirven de la forma museo, existe un supuesto indiscutible: "toda segunda naturaleza cuando triunfa se convierte, [*por la fuerza*], en una primera naturaleza" necesaria e intransformable (véase Friedrich Nietzsche, *op. cit.,* p. 67). En nuestras consideraciones, la fuerza no es otra que la fuerza del hábito, vuelta *evidencia* catacrética en esta maquinaria a la que llamamos museo nacional (ya sea de historia o de arte).

19. Lo que el siglo XIX identificó como elementos del folclore, lo que incluía saberes prácticos, testimonios orales y relatos documentales, modos de subjetivación y productos, hoy se ha transformado en elementos para la industria turística y para el entretenimiento.

como en el caso de las lenguas indígenas en América Latina. En este sentido, el carácter nacional hace un uso asimétrico y jerárquico de la lengua nacional frente a los usos mundializados y cultos de las otras lenguas (latín, francés, inglés). Algo similar ocurre en el museo contemporáneo donde la lengua culta del curador, impregnada de términos hegemónicos, dialoga sólo con otros museos globales y se aleja de su público. Este trenzado de privilegios es mantenido mediante la estandarización de subjetividades y de sus discursos.

De manera semejante a como el Estado premia determinados comportamientos individuales a través de instituciones *ad hoc* (como el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, en México), comportamientos característicos de la figura del especialista, o como privilegia significados y valores específicos, hoy globales por la mundialización del capitalismo y su desigualdad constitutiva, el museo contemporáneo a su vez enaltece la renovada figura del curador, quien goza de una vida globalizada, yendo a festivales, ferias y encuentros internacionales. Al igual que los artistas, el nuevo curador mundializado persigue el éxito en su profesión, y renuncia expresamente a lo local, descalificado por su carácter meramente típico. El museo funciona como un gran monopolio de la invención: inventa al "artista" (especialista, profesional) y al "público" (usuario, cliente, consumidor, intérprete casual del significado) puesto que les da sentido y confirma sus elecciones artísticas en los procesos de inteligibilidad del arte. Además inventa las maneras de presentar el sentido de los públicos masivos; y legitima, mediante un vocabulario escogido, cómo debe interpretarse dicho sentido. Lo común es la ausencia de crítica: el patrimonio artístico de cosas y experiencias circunstanciales no admite el aspecto de-sujetante y distanciador de la puesta en cuestión; ni tampoco su singularidad. Para gozar el tiempo libre debe renunciarse a la crítica.

El museo no ofrece ya taxonomías fijas, ni en sus edificios ni en su sistema locutivo e ilocutivo de enunciados; ofrece lo fluido

a modo de interpretación de las circunstancias y de la ocasión al alcance de todos. Lo fluido obedece aquí a un intercambio sin conflicto, sin oposición y, por supuesto, sin postura crítica. Esto último es reforzado permanentemente por una cultura visual y un vocabulario presentes en la publicidad y en los medios. Sin asomo de trabajo crítico.[20]

La crítica, como es sabido, muestra la dominación que atraviesa las prácticas culturales y artísticas. Si se pierde de vista la dominación constitutiva de lo social, cualquier cambio en sus máquinas de sentido y de individuación puede ser confundido con una mutación estructural. Incluso cuando se describe el *museo posmoderno* como una gran adquisición civilizatoria, no debe perderse de vista que determinadas transformaciones en su lógica siguen perteneciendo al mundo moderno y a lo que lo caracteriza propiamente: la defensa de la apropiación privada de la invención.

Vale la pena agregar que bajo el término *posmoderno* suelen confundirse elementos procedentes de la estética de las vanguardias europeas y procedentes de la globalización tecnocrática: fragmentación, primacía de la tecnología prostética, vivencialidad sin experiencia, distracción perceptiva, etcétera. El museo posmoderno, si existe, no deja de repetir la tendencia del mundo moderno para proteger el secuestro de la invención.

En el museo actúa una elección de los supuestos legitimadores de la institución, misma previamente a la puesta en acción del aparato peculiar de la exhibición;[21] conjuntamente se realiza una homogenización del sentido y de los valores estético-históricos, de los significados de cada pieza y de los objetos mismos en su calidad de cosa exhibida. Todo ello se acompaña de una regulación –que puede ser técnica como jurídica– de la conservación y el alojamiento de los objetos y la tecnología, a través de la cual se los acerca o aleja de la singularidad de la experiencia. Se pueden percibir ahí las operaciones jerárquicas sobre la subjetividad y la *escenificación*[22] de las experiencias que la definen, propias de lo exhibido o de su puesta en acción. La primera de ellas (la de la lengua de intelección); luego la de mirada y su relación con la experiencia táctil y la auditiva. Después se les suma un cierto privilegio por el cual el consumo masivo o público, que incluye la selección de ciertas habilidades psíquicas o fisiológicas del usuario, se realiza comprando a su vez lo dado; o sea, reduciendo al público a dichas acciones, sin interrogar su sentido y su valor.

Considérese que los museos aquí discutidos son imaginarios. No hemos descrito tipos empíricos, éste o aquel museo, sino figuras del imaginario cultural y civilizatorio que a sí mismo se llama occidental. Imaginario cerrado a la diferencia.[23]

A todo esto: ¿qué es aquello que el museo pretende preservar alojándolo en un espacio-tiempo (por más fluido que esto sea)? Y ¿por qué? ¿Qué se teme, la muerte? ¿Es acaso la salvaguarda de actividades y cosas una actividad propiamente humana, es decir, definitoria de la humanidad? ¿Cuál sería el estatuto de lo preservado y de la acción de salvaguardar? Por otro lado: ¿qué es lo que sucede cuando se preserva, se ofrece a la mirada y a la acción de la interpretación? ¿Regresa el aura a las cosas, su única e irrepetible

20. Trabajo de duelo alegórico y no trabajo de deuda. Es para seguir viviendo y no para cancelar y tranquilizar nuestra relación con el pasado.

21. ¿Será equivalente el mostrar, acción del artista y del historiador, al exhibir benjaminiano? Walter Benjamin plantea esta última actividad *exhibitiva* en su relación diferencial y dialéctica con la actividad cultual precapitalista y con los valores de ambos quehaceres. Véase Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 15-58.

22. Escenificación a la que no cabe adjetivar de simulacro o parodia, por cierto.

23. ¿Puede hacerse? ¿Será posible un imaginario cerrado ante sus propias contradicciones, ante las mutaciones que ya se anuncian; y pueden eventualmente enfrentarlo a su alteridad, a un porvenir sin él, a la mesianicidad?

relación con la temporalidad? Una respuesta rápida a las cuestiones previas –señal de que no han sido suficientemente meditada–, pero aun así respuesta interesante es que categorizará lo preservado como perteneciente al patrimonio común, tanto nacional en términos políticos y/o humanos, en términos antropológicos, o, mejor todavía, como patrimonio de la humanidad, de la que por cierto no es factible experiencia empírica alguna. Sin experiencia, pero igualmente cargada de expectativas de un futuro incalculable. Una humanidad que, conviene decirlo, no ha terminado de llegar aún, aunque se anuncia en ciertos acontecimientos. El carácter de estos acontecimientos es su resistencia o indocilidad a sujetarse a categorías como la de *bien cultural o artístico* –léase propiedad material o intangible–. De manera paradójica, si pudiera pensarse en el patrimonio de la humanidad (no administrado por las organizaciones supranacionales conocidas como la UNESCO, en la cual ciertos países detentan privilegios sobre el resto), éste no sólo sería intangible, sino que no sería un bien (en el sentido confuso de una suerte de mercancía apropiable de alguna manera directa o indirecta: usufructo). Nietzsche argumentó que la salvaguarda del pasado –acción propiamente histórica– es característica del ser vivo "en la medida en que es un ser activo y persigue un objetivo, [...] en la medida que sufre y tiene necesidad de una liberación";[24] en ambos casos lo que ha hecho se le presenta como un tesoro de información y de saber-hacer inscritos en el objeto.

El pasado pertenece sin duda al dominio de la actividad cuando no lo consideramos como consumado; también es cierto, abundando en el asunto, que autonomizado el artefacto del saber-hacer y del recuerdo de pasados-sufrimientos o pasados-placeres y goces, cabría la posibilidad de una preservación y veneración de

24. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 49.

los restos, sin consideración alguna por su relación con la *vita activa* y la experiencia. Por cierto, para Nietzsche, esta adoración no sólo sería inútil sino abusiva si no está relacionada con la posibilidad diferencial del porvenir. A este respecto, una vez separado museísticamente el objeto de la experiencia social, es decir del desecho, se inicia la posibilidad de una vida distinta como objeto autónomo. El museo puede ser la decisión sobre ese devenir autónomo, clasificando, inscribiendo y regulando la fruición y la mirada; o puede ser a la inversa el punto de partida de un *devenir-otro* abierto al azar de los encuentros posibles con lo incalculable. El devenir-otro del objeto no lo condena a permanecer como cosa: puede volverse evocación, memoria y dejar de permanecer en el cuerpo del objeto para habitar futuros probables. Deja entonces de pertenecerle a las semióticas espacio-temporales e ingresa en otra temporalidad.

Habiendo dicho lo anterior, se convendrá en que lo interesante no es lo preservado, ni tampoco sus criterios de selección y evaluación, sino lo que por el contrario es desechado, olvidado, dejado caer. Materia para el ropavejero benjaminiano.

EL DESECHO, EL RESIDUO, EL FRAGMENTO, LA RUINA

Consideremos con brevedad estas cuatro imágenes benjaminianas. Más allá de su empleo y sentido originario, es notorio que han cobrado fuerza crítica a través de posteriores y diferenciales lecturas, apropiaciones y reactivaciones, ocurridas tras la muerte de su autor. Una lectura situacionista de Benjamin, en la segunda mitad de los años sesenta, privilegió los escritos estético-políticos (la técnica, la segunda naturaleza, la crítica desde la cultura intervenida por el capital) sobre aquéllos dedicados al estudio del lenguaje, en los que propuso una concepción *mimética* de éste último. En los años ochenta y noventa destacó una lectura que a partir de la categoría de *fragmento* volvió a Benjamin un antecedente involuntario del pensamiento posmoderno. Estas lecturas se habían propuesto resca-

tar a Benjamin de la incomprensión de muchos de sus contemporáneos, reactivando, después de su muerte, una serie de imágenes que demostrarían renovada fuerza crítica veinte, cuarenta o setenta años después.

Esta sobrevivencia había sido también señalada por el propio Benjamin en relación con ciertos índices temporales de la cultura capitalista moderna. El índice tiene que ver con elementos que reúnen un devenir del sentido que en su emergencia aparece como una especie de presentimiento de lo que se cumplirá. En Benjamin se nombra un funcionamiento muy preciso que hace de la interpretación un recurso anticipatorio. Así, la estructura en hierro y vidrio de los pasajes anticipará una consumación de ambos elementos como representativos de lo que vendrá con la industrialización. El elemento destacado es anticipatorio de una historicidad ya determinada. Todo lo contrario del tiempo mesiánico abierto a la intervención de lo fortuito e incalculable para los seres humanos. El elemento anticipatorio deja hablar al tiempo; es su portavoz, su *médium*. Pero, sin duda, es analizado *a posteriori*; su fuerza de predicción es descrita cuando ya ha realizado lo prometido. El hierro y el vidrio ya habían permitido la edificación de la ciudad vertical, una tendencia que no deja de llegar todavía en nuestras ciudades. Por otro lado, el hierro aplicado a la fabricación de los trenes y las vías férreas se integrará a una tecnología del genocidio nazi durante la propia vida de Benjamin. En el México actual, las vías que recorren el país son desechos fantasmagóricos y memoria de una revolución que trasportada sobre el rápido caballo de hierro nunca llegó a las víctimas de la injusticia que siguen esperando por un reparto de tierras que dignificaría sus vidas. En cierto sentido son, precisamente, ruinas.

En el desecho y en la ruina, lo que no se hace presente es el esfuerzo de quienes realizaron un trabajo o una experiencia cuyo producto final llegó a ser obsoleto. De este esfuerzo del cuerpo individual o del cuerpo colectivo, de cuyas actividades el objeto es sólo un elemento autónomo, no queda aparentemente nada, excepto a los observadores ojos del materialista histórico que miran la experiencia en el desecho, la fuerza de invención en el accionar de esos cuerpos que *se han dejado caer* [*Abfall*] en el olvido. La ruina y el desecho son sus emblemas.

Estas figuras deben ser consideradas con extrema precaución en sus propios contextos de emergencia, y mucho más cuando se propone, como aquí, una lectura que desarraiga el sentido de un acontecimiento generador y se lo hace responder a otras necesidades semánticas y explicativas. Las categorías de ruina y de desecho, figuras de inteligibilidad para pensar la cultura moderna cuya auto-legitimidad, por el contrario, se hallaría en una categoría de progreso, muestran mediante el trabajo crítico-materialista sobre el tiempo, que en la propia concepción industrial de la temporalidad reside la contradicción (ruina/progreso). Por su parte, la categoría de fragmento, que utilizada en una teoría del lenguaje le había permitido a Benjamin una crítica a las teorías comunicacionales del mismo, puede permitir también entender el funcionamiento de la atomización del objeto de arte con vistas a su archivación, es decir, a su conversión en patrimonio preservado institucionalmente. Mientras el museo moderno hizo de este proceso de conversión el centro de su proceder práctico y de intelección del mundo del arte, el museo contemporáneo, paradójicamente, siguiendo una indicación expresada ya por las viejas vanguardias del siglo XX, se conducirá en un sentido aparentemente opuesto. Negará el objeto como cosa exhibida por la exhibición de la escenificación del sentido: instalaciones, *performances*, puestas en acción, intervenciones son vocablos que dan a entender una racionalidad interesada en experimentarse a sí misma. En efecto, experimentarse pertenece también al vocabulario vanguardista, el cual parece regresar con fuerza para integrarse a un discurso del artista y del curador,

discurso con pretensiones de internacionalización; es decir, de comunicación total que otorga una distinción teorética. Ésta última no es cuestionada. Si el proyecto de arte para el museo se apropia del lenguaje de las neurociencias, de las filosofías, de la estética, de la técnica, de las teorías de la cultura típicamente universitarias, lo hace presuponiendo su derecho o legitimidad a apropiarse de la certeza, de lo considerado verdadero en el mundo contemporáneo. Este derecho y legitimidad lo exhiben las *teorías*. El artista, y en especial el curador, son los nuevos profesionales de la teoría. Queda sin tratar en esta práctica de la apropiación su propia pertinencia y sus efectos. Tampoco preocupa al museo contemporáneo que recibe con beneplácito lo anterior. En lugar de acercar a los públicos esos saberes teóricos, no hace sino lo contrario: induce una vieja contradicción entre las élites (que no por serlo emplean ese saber con consistencia) y los públicos masivos (ajenos a la producción del conocimiento especializado). El saber de la gente, conseguido a fuerza de experiencia, debe dejarse al entrar al museo –como se deja a la puerta de las instituciones de educación superior–.

En esos saberes de la gente vive, a veces sin destacarse, la fuerza de resistencia. Resistencia a aceptar sin más el papel del arte en el mundo contemporáneo: si el arte ya no es una actividad privilegiada en comparación con otras actividades creativas, ¿por qué debería el estado patrocinar al artista y al curador? Y no, por ejemplo, al publicista que inventa y prescribe comportamiento privilegiado. ¿Por qué destinar dinero en la época de la crisis a quienes no se distinguen de otros procedimientos de invención?

A veces la resistencia se autoinmuniza. Para evitar la autoinmunización habría que cuestionar lo incuestionado: ¿cómo se producen los privilegios del museo?

Nos sucede con Benjamin lo que a él le sucedía con los escritos de quienes lo incitaban al pensamiento: las categorías, las imágenes o los índices rescatados de las lecturas que lo apasionaban poseían una fuerza que le permitió conjurar inteligibilidad donde sólo había duda. El *shock*, el impacto que transforma un acto visual en una fuerza táctil es un ejemplo de ello. La vanguardia artística no se había dado cuenta del potencial cognoscitivo de su expresión. Nosotros podemos suponer que lo mismo nos sucede hoy cuando leemos a Benjamin y nos apropiamos de sus figuras para aclarar algo que se nos presenta aquí y ahora demandando su explicación, como la actualidad del museo y de su carácter indiciario. El índice es también un anuncio de un devenir por llegar, no sólo una premonición. Un devenir que nos reserva peligros y posibilidades también, de justicia y de redención.

Consideremos otras buenas interrogantes críticas, en resistencia: ¿quién o qué maquinaria racional y pasional estará procesando el afán preservador y el valor de exhibición asociados al arte? Ya no es el coleccionista privado quien, decía Benjamín, libera al objeto de su valor de cambio y de su utilidad –pero no de su interés por la posesión y el disfrute– e incluso de su pertenencia al rito o a la mitología, y preservándolo, se lo reserva.[25] Es la idea del hombre, la categoría ilustrada de civilización las que realizan en su nombre la conservación y la exhibición pública. Es el singular colectivo "humanidad", haciendo un uso muy específico de la fuerza realizativa del eurocentrismo, quien está interesado en naturalizar,[26] hasta donde

25. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, *op. cit.*, pp. 87-136. Véase Walter Benjamin, "Historia y coleccionismo", en *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, pp. 221-246.

26. Esta *segunda naturaleza*, producto de una historia de conquista y colonización, se vuelve una *primera naturaleza* tras el olvido, mediante dispositivos de la mi-

sea posible y factible, el museo. Sigamos interrogando: ¿contra qué rituales "salvajes" se habrán de salvaguardar aquellas cosas supuestamente naturales vueltas objetos, supuestamente humanizados, de veneración y de gran interés civilizatorio?[27] Contra la depredación, representada por la figura descalificada del salvaje, se erige la conservación a la manera occidental; lo que leído en clave crítica significa: la depredación occidental y la conservación del botín, resultado de la depredación occidental, son actividades civilizatorias solidarias, se compensan y necesitan mutuamente. Si no nos falla la memoria, la civilización tal y como la entendemos ahora es un invento ilustrado. Podríamos discutir la crítica de Edward Said al respecto.[28]

rada y del sentido, funcionando en el recinto del museo y a su alrededor (saberes históricos oficiales); es decir, se vuelve "lo que ha sido" y por lo mismo no transformable, invariante y modelo para las futuras producciones del espíritu. En esto consiste su "naturalización": un ejercicio de olvido, de autonomización y de selección del sentido producido sobre la tecnología de su producción.

27. El museo moderno apila los restos recogidos de la piratería y de las campañas de conquista y colonización. Los ha arrebatado a los "salvajes" y los entrega en manos de los expertos de la civilización occidental. Esta trasposición no es cualquier cosa, por el contrario, es una actividad de despojo muy conocida en la América española. El objeto "primitivo", perteneciente al ritual y al culto autóctonos se transforma en civilizado mediante una actividad que hace abstracción del soporte histórico-social, de los modos de uso, de las modalidades de subjetividad que se delinean en contacto directo con los objetos cultuales, de otras maneras del uso (danza, canto, etcétera) de los artefactos y los entrega, autonomizados en manos de la historia y la teoría del arte. Cuando llegan a manos del curador moderno ya no se refieren a otra cosa que no sea su mismidad, su abandono del mundo. A este respecto, el siguiente libro continúa siendo hoy un referente importante para la crítica del proceso civilizatorio del arte europeo frente a las producciones del Otro. Véase Estela Ocampo, *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Barcelona, Icaria, 1985.

28. Véase Edward Said, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990; Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico,* México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos (CCyDEL), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2004.

Entonces bien, el museo ilustrado[29] sin duda fue ese espacio protector de colecciones que se recuerda en el nombre y el título; se le confiaría además la administración del tiempo colectivo, civilizado y el mantenimiento de la calidad de la mirada, del vínculo entre la pieza exhibida (cultural y artística) y la percepción de la temporalidad o intemporalidad de su vida (aquí cabría preguntarse: ¿percepción de la vida activa o de la vida contemplativa de los objetos considerados como concretizaciones del quehacer de los humanos?). De manera especial, el local se dedicó a celebrar el valor *aurático*[30] de las piezas al congelarlas en el tiempo perceptivo y patético-sentimental de una mirada. Para el nuevo especialista de la ciudad iluminada, autonombrado historiador del arte, el museo es la apertura a la posibilidad de apropiarse de un segmento connotado o de sentido intelectual, cultural y civilizatorio, contando con un centro desde el cual ratificar y legitimar su saber de especialista; a la vez, contando con un número de reglas y criterios *ad hoc* para orientar el gusto de la ciudadanía. El museo proveía una vivencia escindida entre un comportamiento en busca de lo notable o de lo común.

29. ¿En qué se diferenciaría el museo ilustrado del museo moderno? ¿Acaso no se manifiestan ambos como reductores inescrupulosos de la otredad a la mismidad eurocéntrica? En efecto: ambos son máquinas de intelección y de exhibición modernas, pero lo hacen en nombre de valores distintos: la belleza racionalizada y el gusto ceden su lugar a la idea de arte universal y progreso democratizador. En un mismo museo es posible asistir a ambas expectativas.

30. Scholem sostiene que Benjamin utilizó de dos maneras francamente disímiles y contrapuestas la noción de aura. En un primer momento, lo aurático se refiere a la autonomía, unicidad y homogeneidad de la obra; en un segundo momento, tras haber materializado su acercamiento teórico, el aura es un valor dialéctico: siempre en relación tensional entre el valor cultual y el aurático. Véase Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987.

¿De qué manera se excluye (antes y ahora) lo que se considera ajeno o extranjero a la escenificación de la percepción del objeto? ¿Cómo se selecciona lo que es observable y se separa de lo que se convierte, por ello, en irrelevante? ¿Quién o qué normará desde ese momento en adelante, con gran éxito, la exhibición y la contemplación devota del objeto exhibido y celosamente apartado así del mundo de los intercambios? [31] También la mirada, sin duda un universal antropológico, se comportará a ese respecto como un singular, pues los objetos son vistos por su poseedor y gozados en un "aquí y ahora" sin admitir intrusos. La estética moderna secular, autónoma y preocupada por el goce de la pieza, iniciada en el siglo XVIII, conserva de ese pasado el valor dado sin discusión a lo raro, a lo único. De hecho, lo único se tematiza como idea, categoría y concepto. Se trata del carácter único e irrepetible sobre el que la posesión del objeto exige derechos de exclusividad; lo que equivale a instaurar la exclusión. La belleza y el gusto habían sido el campo teórico de querellas y discusiones entre los filósofos; el carácter único,[32] la irrepetibilidad, la rareza, la homogeneidad intrínseca de la pieza coleccionada se vuelven desde el XVIII propiedad intelectual del novel historiador del arte y del esteta ilustrado.[33] El *aura*[34] cubri-

31. Puesto que la belleza y el gusto, su tratamiento, su estudio, su definición y su apropiación por la estética son constantes en esa época.

32. Hoy oímos hablar en realidad de la singularidad; ¿serán entonces sustituibles una por la otra?

33. Johann Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2008, pp. 75-110. Juan Ortega y Medina ha contribuido a dilucidar el pensamiento de Winckelmann, sin duda relevante para nuestro asunto, en su nota introductoria a su presentación de las cartas del alemán romanizado. Véase Juan Ortega y Medina, *Imagen y carácter de J.J. Winckelmann. Cartas y testimonios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1992, pp. 13-45.

34. *Aura* en español nos llega del griego *agra* latinizado como aura. En el siglo XVI es

rá entonces a los objetos preciados, oscureciendo fantasmagóricamente su condición de mercancías,[35] con ese sutil tejido de espacio y tiempo y acompañada de un discreto vaivén entre lo distante y lo cercano, lo familiar y lo ajeno, lo fabricado de automatismos de las conductas perceptivas y la experiencia crítica.

Walter Benjamin lo supo ver con agudeza.[36] Las máquinas modernas expulsan del proceso productivo la experiencia que se consigue con la práctica y la sustituyen por un mecanismo enseñable y esquemático –movimientos de la mano y del cuerpo acompasados en tiempo y reducidos en espacio–, mecanismo que se convierte en el centro de la vivencia del tiempo productivo;[37] por su parte el proceso administrativo de la burocracia moderna, en su compleja administración de la vida de los seres humanos, realiza un efecto análogo. Mecanización, tecnologización de las fuerzas del cuerpo en ausencia de cualquier interrogante crítica. ¡Así es la vida!

en manos del poeta un viento suave y apacible, un hálito, un soplo, un aliento; para el siguiente siglo dice valor, aceptación general. Sensación de vapor que se eleva del tronco hacia la cabeza, y también fluido espermático con poder fecundizante. Benjamin tematizará al respecto que lo original sólo lo es en función de la copia. Benjamin usa *aura* en un principio para decir lo irrepetible, lo intemporal del original. Si bien, *tiempo* después agrega que la singularidad y la duración se miden frente a la fugacidad y posible repetición de la reproducción. Es el crecimiento del sentido de lo igual lo que "tritura el aura", pero ésta, alojada en el original es, desde ya, la posibilidad de la repetición. Véase Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I*, *op. cit.,* pp. 74-75.

35. Habrá que discutir, sin embargo, esto. El aura no nombra, según creía Adorno, el valor cultual del objeto o la medida entre lo cultual y lo *exhibitivo*, como apunta en su correspondencia. El aura es una única e irrepetible configuración espacio-temporal, y quizá por ello mismo rememorada con afecto casi nostálgico. Véase Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.,* p. 381.

36. "Trama muy particular de espacio y tiempo" escribió Walter Benjamin, en "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I*, *op. cit.,* p. 75.

37. La vivencia se distingue de la experiencia en que ésta última brinda conocimiento y la primera mera sensación.

¡Así es el trabajo: una tortura! Sin duda alguna, se trata de una prolongable uniformización estándar de los usos del cuerpo reducido a su ínfima expresión de fuerza domesticada para la producción, pero no para la invención.

Estructuralmente se podría decir que, en ese sentido, el museo moderno ejerce el mismo tipo de efectividad: deja fuera la experiencia, deshistoriza e instaura a la vez al arte en un mundo propio, supuestamente intemporal,[38] guía de la percepción en su charla con la sensibilidad. La acción de la huella,[39] es decir, el ejercicio de su condición inscripcional o resistencia material mediante el abandono de su historia e incluso del aura (aquí entendida como valor y dignidad cultual), se tornará, luego, en el centro de desposesión del objeto artístico, de renuncia a "vivir su propia vida". O sea, renuncia a su sobrevivencia modificada y su devenir singular, diferencial.[40]

Al interior del museo, entendido por ende como la centralización de tecnologías de selección, homogeneización, y jerarquización de las piezas, se echa a andar un aparato complejo[41] que a la vez ubica la cosa ante la mirada del observador, produciendo casi en el mismo tiempo un modelo de mirada, de paradigma de observación específico. Se elaboran ahí mismo relaciones inter-objetuales; por ejemplo, relacionando cada cosa con cualquier otra cosa mientras sea exhibible, se da sentido histórico y se inscribe apretadamente

38. No únicamente se postula la intemporalidad del arte (cuyo comienzo como valor civilizatorio es occidental); es decir, que se impone su universalidad antropológica y ontológica, sino que por lo demás, al autonomizar mediante el museo la figura de la obra de arte, se realiza como jerarquía estética lo que sólo era pérdida de contexto histórico. El historiador (no materialista) del arte contribuye a esta deshistorización paradójica en quien se dice un cultivador de la Historia.

39. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 245.

40. Véase Estela Ocampo, *op. cit*.

41. El aparato es instrumento y a la vez un saber-cómo, asociado con el instrumento en función de su eficacia terminal, economía de gestos y uso de la fuerza corporal colectiva e individual.

el objeto en una línea temporal. Cabe decir haciendo del tiempo una dimensión exclusivamente lineal; transformando en público –que es una figura colectiva moderna– a cualquier observador (individual pero sin atributos propios), y consiguiendo así que las piezas puestas en exhibición digan siempre otra cosa que su propia condición; condición hecha de todo lo que les fuera previamente arrebatado para hacerlas dignas de ser exhibidas.

En términos de Benjamin, la pieza en el museo moderno se ve obligada a dejar de ser un índice histórico, debe renunciar a lo propio. Lo propio en sentido materialista histórico para el que la vida se extiende al trabajo cuanto proceso y no abstracción de lo producido. Renunciar así para poder transformarse en una cifra de su fetichización y no de su valor histórico-social. Pieza de museo: ¿qué es en general sino una cosa gozable en su soledad ontológico-política?[42] ¿Acaso puede aspirar a ser algo más que una mercancía en el gran almacén en el que se ha transformado el mundo capitalista?[43]

Cabe pensar que el museo moderno no sólo guarda o conserva en un mismo lugar y administra las reglas de los procedimientos antes mencionados; ahora el museo se adueña del objeto en tanto objeto autonomizado, producto desprendido de sus condiciones de producción y de los valores y significados de su nacimiento para ubicarlo frente a un mirada que poco a poco debe optar por especializarse o permanecer en la indigencia de lo común, según su modalidad de apropiación. El museo moderno es sobre cualquier otra cosa un aparato de la colonización del campo de producción del sentido y de la jerarquización de figuras (experto/público en general) de las relaciones sociales (aparato: instrumento y saber [según decíamos más atrás]). En su obrar el museo moderno inventará

42. *Ibid.,* p. 465.

43. *Ibid.,* p. 420.

con el tiempo (siglo XIX) el folclorismo y su artefacto (un grado menos cualificado que el objeto cultural). Por ejemplo, la máscara usada en celebraciones y fiestas de la colectividad negra emancipada será así abstraída de todo aquello que le da sentido y valor, de todo aquello que recuerde la trata y la esclavitud y sus resistencias, y permanecerá reubicada en el imaginario civilizatorio de la Europa Occidental como un objeto pintoresco de museo: museo de lo pintoresco, luego de lo turístico; pero jamás como museo de la memoria o de la tradición de los oprimidos a la que Benjamin dio un lugar principalísimo para el porvenir de la justicia histórico-social. Para el modelo eurocéntrico, a salvo así de cualquier relación que no sea la del especialista con los observadores ignorantes, la máscara sólo es un gran secreto. El especialista será el único que posea la llave del mismo.

EL MUSEO INTEMPORAL IMAGINARIO

Lejos de lo que pudiera pensarse, el sintagma anterior no se refiere a un museo fantástico ni pletórico de objetos de la fantasía. Es más bien lo que caracteriza a una actividad compleja muy específica de selección y salvaguarda, practicada a lo largo de una temporalidad determinada (llamémosla *Europa*)[44] e interpretable a través de una historia o una genealogía, legibles ambas en términos de poder y de dominación. Su mentalidad, si así decidimos llamarle a lo que la guía, es etnocéntrica; y se torna criterio de valor presentado como universal, humano y natural *a)* el procedimiento de abstracción que separa lo producido del proceso de su producción; *b)* la emergencia de un folclorismo sobre el objeto extranjero, otro o extraño, y de las marcas sociales que lo acompañan (la máscara del candomblé o de cualquier otra pieza de lo *local*), y *c)* la elaboración de cierta *técnica de subjetivación* que organiza jerárquicamente las relaciones sociales a su alrededor (experto opuesto al público en general), las maneras de percibir, los modos y objetos de lo gozable y del gusto. Tiene una historia, la de Occidente, producto de su vanagloria y su conformismo narcisista. En este museo se aglomeran objetos, es decir, cosas a las que se ha arrebatado su índice histórico y sus saberes asociados. Saberes prácticos y saberes sobre la belleza y el gusto; formas de enunciación de principios universalmente válidos, incuestionables e intemporales. En realidad, los anteriores son sólo propios de una historia particular: la de los pueblos que lograron colonizar e imponer en otros sus propios principios, ellos mismos dominantes dentro de su historia local.

El museo de la memoria activa, por lo contrario, deberá estar dotado –pues se trata de un museo por venir parafraseando a Benjamin en sus tesis sobre la historia– del mecanismo revolucionario que devuelva las cosas a su índice histórico crítico y a la tradición de los que han visto arrebatada su capacidad inventiva mediante un trabajo de reapropiación histórica (¿empoderamiento nietzscheano?), más allá de cualquier desgastante e inútil melancolía y nostalgia. Quizá así sea. Ese es nuestro deseo. Antes de poner en marcha esa "fuerza mesiánica" o trabajo de reapropiación del poder de invención que acerque a una distancia íntima las fuerzas innovadoras del porvenir, habrá que reflexionar, a no dudarlo, sobre la recuperación del índice histórico como instrumento de la actividad de producir sentido crítico. En este sentido no se trata de contextualizar la producción de significados; no se habrá de vincular arbitrariamente una enumeración de fechas y eventos diversos (contexto histórico) con los

44. Tanto ilustrada, moderna o contemporánea (incluyendo todas sus manifestaciones recientes de géneros, estilos, modalidades, etcétera). No es una idea epocal o cronológica, sino el nombre de una tendencia que iniciada hace ya tiempo se niega a modificar su configuración de subjetividades jerarquizadas, asimétricas, que entran en juego en la máquina del museo.

trabajos revolucionarios de la imaginación, no se hará *depender* unas de otros. El índice histórico critica la marca que sobre los productos humanos deja la fetichización y sus mitologías.

Hacer visible la dominación y la jerarquía en las relaciones sociales de invención es conjurar sus peligros, quitarle fuerza al fetiche y a las relaciones sociales asimétricas –poseedores/desposeídos, creación/percepción, artista/público, etcétera– que se le asocian y que actúan sobre cualquier relación de intercambio, incluso perceptivo, que sostengamos con la pieza. Reintegrar el índice histórico es relatar lo que ya nadie recuerda y que la estructura de dominación de la experiencia social quiere olvidar para abrir así diversos futuros posibles a la diferencia. Mas no creamos que el olvido o la falta de memoria se resuelven mostrando que "todo documento de cultura es un documento de barbarie", como si la barbarie fuera el nombre que se le da a una violencia conquistadora. No, el índice histórico es lo que al reingresar al mundo de lo perceptible desestabiliza su orden de valores. El índice histórico es la crítica y el futuro trabajando sobre el tiempo. El índice histórico no es usado como si fuese un elemento metodológico del pasado, redimido o no, sino que moviliza todos los anuncios del empobrecimiento de la experiencia de aparición de lo inédito e inesperado, esto es, de aquellos acontecimientos donde se abjura, de palabra y acto, la tradición hegemónica. En su lugar se aprende a vivir en la expectativa activa de la diferencia: otra civilización o, en realidad, una civilización otra.

Suele leerse en los escritos de Benjamin una tendencia a hacer de ciertas piezas de la cultura moderna un índice histórico del mal: índice de la explotación de la naturaleza, del hombre por el hombre, del fetichismo de la mercancía, de las fantasmagorías del progreso, etcétera. Pero, ¿será esto cierto? Parece que el índice histórico adquiere sentido sólo por su utilización en una teoría de la huella. Pero el índice no es la huella o impronta de una acción pasada. Se trataría de una marca que indica de manera material, y por lo tanto

no simbólica, no al producto, objeto o cosa, sino a la relación de dominación al interior de la cual se produce. El índice brinda un conocimiento, por encima de otras operaciones de interrogación sobre los objetos.

En pocos siglos hemos pasado de la pieza –por ejemplo en Winckelmann– que es mímesis de la belleza y enseñanza modélica del gusto a la pieza como índice de una elaboración explotadora. La pieza que debería alabar al progreso, por el solo hecho de nacer muerta y obsoleta, resulta ser por el contrario un puro índice temporal que señala el año de su producción, año en el que comienza su cuenta en reversa. Índice por lo tanto de un pasado aún antes de ser totalmente presente; pues la pieza jamás logra esa totalidad de tiempo y de sentido relacionada con la presencia. Sin embargo, al mismo tiempo nos permite dar cuenta de ese proceso fetichizado, fantasmagórico, ilusorio, porque es, ante todo, material. Algo se resiste a ser meramente pasado: así deviene ruina, algo para ser reinterpretado. Algo para ser utilizado.

Siegfried Kracauer estableció un paralelismo entre microhistoria y *close-up* cinematográfico (afirmación ontológica si cabe): la realidad es fundamentalmente discontinua y heterogénea. La realidad sucede continuamente y a la vez es detenida por el arribo del acontecimiento, por el *close-up* que detiene el paso del tiempo y se abre al examen de su estructura kairológica: relación entre ocasiones diversas y discontinuas. ¿Cómo se relaciona esa aseveración con el índice histórico de Benjamin? El índice sobresale de la cadena de continuidades, así como el *close-up* no tiene pretensiones universales o generales, sino que desea congelar el instante y hacerlo accesible.

El historiador del arte trabaja sobre documentos no sobre hechos positivos. Cada pieza es un documento (¿de cultura y de barbarie?). O más bien un documento de sí mismo, un documento de un "eso ha sido" sin duda, pero bajo la figura del documento archivado e irrefutable. Él sólo puede atestiguar por sí mismo; probar

en suma. Es una prueba como atestiguamiento y como ratificación o confirmación de que algo ha sido, de que algo ha tenido lugar. Atestiguamiento a partir de categorías (comunes, hegemónicas) de espacio y tiempo. La pieza es singular. Fuera de lo común, da lugar a la historia a la manera anticuaria, o por el contrario da lugar a la historia monumental que enseña mediante modelos; o, bien, no es ninguna de las dos, sino historia crítica, preocupación crítica por lo que se anuncia como por venir del cambio.

El índice por su parte nos permite pensar que hay una relación directa con lo real, con lo que está ahí en un espacio y tiempo común, colectivo, hegemónico del que no se duda. Su desarrollo lo encontramos en el "eso ha sido" barthesiano, en los años setenta y en el "he aquí" deleuziano; la *ecceidad,* ni ontológica ni fenomenológica, sino histórica de Benjamin. En un solo gesto que abarca lo corporal, todo se une a lo mostrado con su *ecceidad*, su singularidad, su sentido de cosa declarada, de pronunciamiento público, de aseveración, y, por ende, de afirmación de la diferencia.

FINALMENTE ¿EL MUSEO? RESUMIENDO

Los traductores al inglés de la *Obra de los pasajes*, Eiland y McLaughlin, consideraron relevante recordar a los lectores que Benjamin acostumbraba referirse a ese proyecto como "torso", fragmento monumental o de ruina, y probablemente, como cuaderno de notas.[45] Llama la atención, en el comentario, la reunión de varios tópicos merecidamente interpretables. Por un lado el término "torso", mediante una sutil reactivación de su campo de aplicación pasado (en ese entonces en manos de Winckelmann),[46] que así consigue

45. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

46. Johann J. Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, *op. cit.*, pp. 7-71; 75-110.

evocar en quien lo lee la historiografía del arte antiguo, la arqueología del mundo griego. Por el otro, el tópico del fragmento monumental, donde el acento crítico nietzscheano sobre la cuestión de lo *monumental modélico y grandioso, más allá de las dimensiones humanas,* se acomoda en la categoría de fragmento.[47] El monumento, o mejor la historia monumental, se había consolidado enumerando simplemente los modelos artísticos, sin detenerse a considerar el por qué detrás de ese carácter modélico o de su grandeza estética, motivo por el cual se confinaba por ende al olvido. Por cierto que Benjamin en las *Tesis de filosofía de la historia* parecía continuar, hasta cierto punto, la crítica nietzscheana analizando ese motivo perdido: lo que se olvidaba era con precisión el carácter político de la grandeza, es decir, su apariencia de símbolo de una conquista del espíritu; cuando históricamente considerado el punto, la grandeza aducida era efecto de la imposición de los valores del vencedor sobre la percepción y los valores del vencido.

Los mármoles de Elgin vienen inmediatamente a la mente; en el nombre se guarda la pérdida del nombre griego, (podría decirse despersonalización) y su sustitución por el nombre de quien excava y se apropia del patrimonio de la antigüedad. El nombre de Elgin, que aparece como descubridor, "recubre" la historia del despojo que, comenzada hace dos siglos, continúa y se ratifica al día de hoy mediante la negativa de reintegrar a Grecia; esto sería parte de su patrimonio nacional. ¿Cuándo hemos visto lo contrario, o sea, que una antigua colonia exhiba en sus museos nacionales aquello que fue a depredar a la metrópolis? Esta historia al revés, por supuesto, nunca ha pasado. El Reino Unido, por su parte, alega desde hace mucho tiempo que ellos sí poseen el conocimiento y los medios para conservar una pieza a la que hábilmente la han recalifica-

47. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, pp. 49-58.

do como pieza del patrimonio de la humanidad. El celoso guardián de dicho tesoro patrimonial fue, por cierto, una potencia colonial que aún hoy despoja a los vencidos en nombre propio y en su espacio capital (Londres); a la vez que manifiesta doblemente su fuerza de antaño y la actual, mediante el orden impuesto a los despojos de su colonizado, en un museo que no deja de ser nacional por poseer muestras de la cultura y la civilización universal. Sólo al amo parece serle reconocido el derecho de promulgar la historia universal y ejercerla paradójicamente en nombre propio. Seamos claros: la paradoja no es tal sino un arrebato, una operación de saco a la cultura, de conquista y dominación de la percepción y del sentido. Este ejercicio de fuerza lo veremos repetirse, una y otra vez, en las relaciones entre las antiguas colonias y sus metrópolis colonialistas. Y será recurrente hasta que las relaciones sociales no se vean modificadas –Benjamin en la *Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*–. ¿No se confirma a través del *médium (portavoz)* de esta historia moderna y contemporánea que el funcionamiento del museo es ante todo de orden político? ¿O mejor dicho, de orden biopolítico, puesto que no es el objeto exhibido el que es reconquistado día a día, sino la modalidad perceptiva de los ciudadanos?

En el ejemplo anterior, el museo es el nombre dado a una efectiva máquina de abstracción; ella misma es la unión de elementos dispares que no obstante nos persuaden de su carácter integral. Máquina también de sustracción y sustitución del sentido, mediante la cual se pone en acción exitosamente el régimen estético-perceptivo y nombre dado al acontecimiento mismo de su invención. Esta yuxtaposición de cosas y discursos en forma de proyectos, planes y programas provistos por la curaduría funciona aparentemente a partir de determinados principios; sin embargo, no resulta arriesgado aseverar que estas primicias son en realidad efectos del museo en acción, no puntos de partida irrevocables. Por ejemplo, la idea según la cual el museo es la vitrina del acontecimiento artístico (y no

una maquinaria de la sensibilidad moderna). Más atrás sugerimos por el contrario que el museo se sustrae a una verdadera indagación sobre la *invención*, cuyo último momento es, quizás, el *exhibitivo*. Propiamente hablando, la invención entendida como fuerza diferencial –pues ante todo hace aparecer la variación, cuya finalidad (la interpretación) y procedimientos estarían sobredeterminados– tiene historia. Ahora bien, es una historia, un devenir-otro que la crítica filosófica está decidida a hacer suya. La crítica desmitifica el mundo a su alrededor: da cuenta de la mediación, no de la magia; de aquello que *trabaja con y sobre* la espacio-temporalidad y sus jerarquías, producida a través de las relaciones entre los individuos y testimonia lo que la reglamenta, autoritaria o persuasivamente y la describe y explica, autoritaria o persuasivamente. Esta crítica está en deuda con Benjamin.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta, 1998.

Austin, John Langshaw, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1980.

Benjamin, Walter, *Calle de dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1988.

_________, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

_________, *El autor como productor*, México, Itaca, 2004.

_________, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

_________, *Para una crítica de la violencia*, Madrid, Taurus, 1991.

_________, *The Arcades Project*, faltaCambridge, Harvard University Press, 2002.

Deotte, Jean-Louis, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998.

Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado, 2008.

Heidegger, Martin, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960.

LaCapra, Dominick, *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2006.

Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, Madrid, EDAF, 2000.

Ocampo, Estela, *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Barcelona, Icaria, 1985.

Ortega y Medina, Juan, *Imagen y carácter de J.J. Winckelmann. Cartas y testimonios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1992.

Said, Edward, *Orientalismo,* Madrid, Libertarias, 1990.

_________, *El mundo, el texto y el crítico,* México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos (CCYDEL), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2004.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987.

Winckelmann, Johann J., *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2008.

Wohlfarth, Irving, "¿Etcétera? Del historiador como pepenador en la obra de Walter Benjamin", en *La Vasija*, año 1, vol. 1, número 1, diciembre 1997-marzo 1998, México, 1998.

AFINIDADES ELECTIVAS. BENJAMIN EN DIÁLOGO CON SUS CONTEMPORÁNEOS

EN LOS ORÍGENES DE LA TEORÍA CRÍTICA. NOTAS SOBRE EL INTERCAMBIO EPISTOLAR ENTRE BENJAMIN Y ADORNO *CA.* 1935

MARÍA CASTEL

El presente artículo se propone comentar críticamente el intercambio epistolar entre Walter Benjamin y Theodor Adorno en el período previo a la célebre polémica sobre la obra de arte en la época industrial. Como es sabido, aquella polémica tuvo lugar a partir del mes de febrero de 1936, en ocasión de la lectura que Adorno realizara del texto de Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*[1] en su versión francesa,[2] algunos de cuyos conceptos fundamentales discordaban con los que el propio Adorno estaba elaborando en sus estudios sobre estética musical.[3] La polémica en

1. Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", en *Gesammelte Schriften*, libro I, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991, pp. 431-469.
2. Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", en *Gesammelte Schriften*, libro I, vol. 2, *op. cit.,* pp. 709-739. Max Horkheimer había decidido publicar en francés el artículo de Benjamin en la *Revista del Instituto para la Investigación Social,* radicado por aquel entonces en Nueva York; la traducción había estado a cargo de Pierre Klossowski. Benjamin expresó su satisfacción con el trabajo del traductor en distintas ocasiones. Véase Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, Jacobo Muñoz (trad.), Madrid, Trotta, 1998, p. 128s, y los comentarios de los editores en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro I, vol. 3, *op. cit.,* pp. 989-1000.
3. De mediados de la década de 1930 datan varios de los *Motive* [*Motivos*] (Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, libro II, vol. 1, XVI, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1997, pp. 259-283), el estudio *Berg. Der Meister des kleinsteins Übergangs* [*Berg. El maestro de la transición ínfima*] (véase Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, XIII, *op. cit.,* pp. 321-494) e importantes artículos como *Der dialektische Komponist* [*El compositor dialéctico*] (Theodor W. Adorno, *Ge-*

torno a estas cuestiones es bien conocida e involucra la noción de liquidación del aura, la de autonomía de la obra de arte, la potencialidad de la técnica de convertirse en una herramienta de emancipación y la valoración del arte de masas.[4] Sin embargo, y pese a que por su especificidad temática este debate ha sido muchas veces considerado sólo en sí mismo, tal intercambio no tuvo lugar en el vacío, sino en el contexto de un nutrido diálogo epistolar que Adorno y Benjamin sostenían desde el comienzo del exilio parisino de éste último.[5] Particularmente, en los meses previos a la polémica que hemos mencionado, su correspondencia tematiza diversas nociones fundamentales para la obra previa y posterior de ambos autores, cuyas articulaciones se explicitan en este diálogo a la distancia.

El periodo al que haremos referencia comienza casi dos años antes, específicamente en el mes de noviembre de 1934. En ese momento, y luego de una interrupción por motivos personales a los que Adorno alude en su carta del día 6 del mismo mes,[6] se

sammelte Schriften, XVII, *op cit.*, pp. 198-203), *Musikalischer Diebe, unmusikalischer Richter* [*Ladrones musicales, jueces no musicales*] (*Ibid.*, pp. 292-296), Über Jazz [*Sobre el jazz*] (*Ibid.*, pp. 74-108), *Spätstil Beethovens* [*El estilo tardío de Beethoven*] (*Ibid.*, pp. 13-17) Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens [*Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión del oído*] (véase Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, XIV, *op. cit.*, pp. 14-50), *Musikalische Warenanalysen* [*Análisis musical de mercancías*] (Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, XVI, *op. cit.*, pp. 284-297), entre otros.

4. Para un estudio detallado de esta polémica puede consultarse Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Nora Rabotnikof Maskivker (trad.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, p. 347ss.

5. En abril de 1933, apenas dos meses después de que Hitler fuera nombrado canciller de Alemania, Benjamin partió por segunda vez rumbo a Ibiza, donde habría de permanecer hasta septiembre. Luego de una breve estancia en casa de Brecht en Svendword, Dinamarca, y en San Remo, al norte de Italia, donde su ex esposa, Dora Pollak, se había establecido, Benjamin se instaló definitivamente en París en octubre de 1933.

6. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, p. 66.

reanuda la comunicación epistolar entre los autores. Es importante aclarar que algunas piezas clave de la correspondencia se han perdido, entre ellas la carta anterior de Benjamin a partir de la cual se restablece el contacto.

Las particularidades del material considerado –al tratarse de cartas entre integrantes del mismo círculo intelectual, muchas referencias se dan por supuestas y en varias ocasiones se hace alusión también a intercambios presenciales cuyo contenido desconocemos por completo o sólo podemos conjeturar a partir de testimonios– nos obligan a reconstruir un diálogo de gran peso teórico que, la mayor parte de las veces, aparece entremezclado con noticias personales y comentarios de distinto orden. Sin embargo, creemos que la consideración crítica de estos documentos permite seguir la trama de la génesis de conceptos fundamentales en la producción teórica de ambos autores –es el caso, por ejemplo, de "mito", "lo siempre igual", "imagen dialéctica", "olvido", "recuerdo", "inconsciente colectivo", *intérieur*– y el trazado de relaciones que los entrelazan, a la vez que posibilita apreciar las profundas afinidades y la insalvable distancia teórica existente entre los autores.[7]

En la correspondencia del periodo, es posible identificar con precisión dos discusiones sucesivas, ambas en torno a textos de Benjamin: a partir de diciembre de 1934, los autores analizan en profundidad de ciertos aspectos del ensayo sobre Kafka,[8] que aún sin haber visto, Adorno menciona –y cuyo envío solicita– ya en la carta del 6 de noviembre; a partir de mayo de 1935, la discusión se centrará en el *exposé* del *Trabajo de los pasajes*: *París, capital del*

7. Jean-Michel Palmier denomina al espíritu de estos intercambios *un malentendu fécond* [un malentendido fecundo]. Véase Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, París, Klincksieck, 2006, p. 713ss.

8. Walter Benjamin, "Franz Kafka", en *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften,* libro II, vol. 2, *op. cit.,* pp. 409-438.

siglo XIX.[9] Hemos identificado estos momentos en los apartados II y IV de nuestro trabajo. Los apartados I y III dan cuenta de pasajes temáticamente menos específicos, pero en los cuales es posible reconocer las mismas preocupaciones esenciales en la búsqueda de los fundamentos de un modelo de filosofía crítica no reduccionista. En este sentido, la expectativa de ambos está puesta en la elaboración final del trabajo sobre los pasajes de París en el que Benjamin trabajó durante los últimos quince años de su vida.[10] El apartado V recoge el modo en que algunas de las piezas conceptuales, que los autores han puesto en juego en la correspondencia considerada, abren nuevas perspectivas en la obra posterior de Walter Benjamin.

PRELUDIO

En su carta del 6 de noviembre de 1934, y luego de algunos comentarios respecto a su situación particular –se había establecido en Oxford unos meses antes–, Adorno celebra que en su carta Benjamin le anunciara el "fin de su etapa ensayística" y su renovada ocupación con el *Proyecto de los pasajes*.[11] Al respecto, Adorno expresa su preocupación acerca de que en el siguiente tramo de este trabajo, que considera fundamental, se deje sentir la influencia de Bertolt Brecht, en cuya residencia danesa Benjamin había pasado recientemente una extensa temporada. Puede interpretarse en este sentido la reserva que mantiene respecto a la centralidad de la categoría brechtiana de "valor de uso" aplicada al arte –según Brecht, el arte podía constituirse en una herramienta de intervención política a partir de su reducción a "valor de uso", en oposición a aquellas obras carentes de tal valor y que eran por lo tanto meros objetos de placer estético destinadas al consumo–.[12] Sin embargo, en esta carta Adorno apenas desliza su desconfianza, sin realizar una crítica sistemática de este concepto que, como veremos, sí llevará a cabo poco después.

Seguidamente, despliega sus expectativas respecto al *Trabajo de los pasajes*, obra que habría de recoger la metafísica implícita tanto en los trabajos de Benjamin como en los suyos:[13] en primer lugar, los *Pasajes* no deberían dejar de articular el contenido teológico y la literalidad del material; en segundo lugar, pero en idéntico sentido, señala Adorno que la obra debería evitar "la comunicación externa con la teoría social": "aquí lo 'estético' penetrará en la realidad de un modo mucho más revolucionario que una teoría de clases introducida como *deus ex machina*"[14] –éste sería el caso del teatro épico brechtiano–.

Aparece a continuación la enumeración de ciertos motivos que Adorno considera fundamentales para el proyecto: "lo siempre

9. Walter Benjamin, "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro V, vol. 1 *op. cit.,* pp. 45-59.

10. Walter Benjamin nunca completó este ambicioso proyecto que en su correspondencia aparece reiteradamente mencionado como "Trabajo de los pasajes" [*Passagenarbeit*], "Obra de los pasajes" [*Passagenwerk*], "Proyecto de los pasajes" [*Passagenprojekt*] o sencillamente "Pasajes" [*Passagen*]. El material que Benjamin había reunido para esta obra, así como los resúmenes y apuntes que dan cuenta de su posible articulación, fueron editados póstumamente por Rolf Tiedemann y publicados por primera vez en alemán en el año 1982, en tres tomos –edición no abreviada– por Detlef Holz Verlag. La edición de dos tomos de Suhrkamp es del año siguiente (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro V, *op. cit.*). Esta última es la que ha servido de fuente a la edición castellana titulada *Libro de los pasajes*. En lo sucesivo, reservaremos este título para la edición de Tiedemann y nos referiremos al trabajo en curso de Benjamin como *Pasajes* o bien como *Proyecto*, *Trabajo* u *Obra de los pasajes*.

11. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.,* p. 67.

12. Bertolt Brecht, *Breviario de estética teatral*, Raúl Sciarretta (trad.), Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963; Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Genoveva Dieterich (trad.), Barcelona, Alba, 2004.

13. En numerosos pasajes Adorno refiere a un "nosotros" teórico, por ejemplo cuando habla de "nuestra teología" (véase Theodor W. Adorno y Benjamin, *op. cit.,* p. 78.) o "nuestras propias categorías" (*ibid.,* p. 94.

14. *Ibid.,* p.67.

igual", "el infierno", "las imágenes dialécticas".[15] Estos temas, aparentemente, habrían formado parte del repertorio de los bosquejos que bajo el título "Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico", Benjamin había mostrado a Theodor W. Adorno y Gretel Karplus entre septiembre y octubre de 1929;[16] como veremos, todos ellos serán discutidos en profundidad a propósito del *exposé*.

En relación también a los *Pasajes*, Adorno refiere su lectura de una reseña del libro de André Breton *Les vases communicants* [*Los vasos comunicantes*] (1932), según la cual, en este texto Breton "se vuelve contra la interpretación psicológica del sueño, defendiendo enérgicamente su interpretación a partir de las imágenes objetivas; y parece otorgar a éstas un carácter histórico clave".[17] En estas pocas líneas a propósito de *Les vases communicants* se encuentran condensados algunos de los principales aspectos de la crítica de la imagen dialéctica, entendida como imagen onírica, que Adorno desplegará en las cartas subsiguientes.

En la carta fechada el 5 de diciembre,[18] Adorno vuelve a insistir sobre la fundamental importancia del *Proyecto*, y señala ahora expresamente la necesidad de distinguir del modo más sistemático y preciso el sueño colectivo, tal como lo concibe Benjamin, del inconsciente colectivo de Jung. Propone para ello dos estrategias diferentes: en primer lugar, sugiere relacionar la concepción de "sueño colectivo" con la categoría de "extremo" tal como operaba en *El origen del drama barroco alemán*.[19] En este trabajo, el extremo es concebido como la manifestación exagerada de una forma o un género,

15. *Idem.*
16. Véase "Testimonios de la génesis", en los comentarios de los editores, en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro v, vol. 2, *op. cit.,* p. 1081s.
17. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin*, op. cit.,* p. 68.
18. *Ibid.,* p. 73.
19. Véase Walter Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiel", en *Gesammelte Schriften*, libro i, vol. 1, *op. cit.,* pp. 203-430.

en la que, por lo mismo, se distinguen con mayor claridad los elementos constitutivos propios de la forma que, a través de la mediación del trabajo conceptual, pueden ser reagrupados formando una constelación;[20] Adorno no ofrece aquí ninguna indicación de cómo esta categoría, de la que afirma que ha llegado a ser fundamental para él, podría aplicarse a las imágenes dialécticas. La segunda estrategia que sugiere es recurrir a Freud:

> […] en este punto me parece muy probable que pueda encontrarse un vehículo en la discusión de *Freud*[21] con Jung; si bien es totalmente ajeno a nuestra problemática, Freud somete a Jung precisamente a esa dura prueba nominalista que posiblemente resulte necesaria para acceder a la protohistoria del siglo xix. En relación con ello, es decir, con el carácter dialéctico de estas imágenes, sin embargo, me parece que no deben interpretarse como imágenes 'psíquicas' sino como imágenes objetivas. […] La crítica individualista, pero dialéctica, de Freud podría contribuir a romper con el arcaísmo de aquella gente, pero después, dialécticamente, contribuiría también a superar el propio punto de partida inmanente de Freud.[22]

Es decir, la crítica freudiana debería actuar en dos tiempos: contra el arcaísmo de las imágenes del inconsciente colectivo primero, y luego contra la concepción de las mismas como mero contenido de conciencia del individuo burgués ("el punto de partida inmanente de Freud"). Sobre el final de esta carta, Adorno insiste en requerir a Benjamin el envío del *Kafka*.[23]

Quedan así planteados, en estas primeras cartas del periodo

20. *Ibid.,* p. 215.
21. Destacado en el original.
22. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.,* p. 74s.
23. *Ibid.,* p. 75.

que hemos recortado, varios ejes de la discusión que los autores habrían de mantener en el intercambio epistolar que tuvo lugar en los meses subsiguientes: la *prima philosophia* que habría de desplegarse en los *Pasajes* –y el lugar que ocupará en ella la teología–, la relación de este trabajo con la teoría social, la naturaleza de las imágenes dialécticas y la legitimidad o no de concebirlas como imágenes oníricas, el problema de su demarcación respecto a las imágenes arcaicas, lo arcaico o lo mítico como objeto de la crítica.

FRANZ KAFKA

En una breve carta fechada el 16 de diciembre,[24] Adorno refiere a Benjamin que al fin ha leído su texto sobre el escritor checo. No se sabe con precisión cómo consiguió hacerse de un ejemplar,[25] pero independientemente de cuál haya sido el canal por el que llegó a sus manos, Adorno refiere la "impresión extraordinaria" que el trabajo le produjo y las coincidencias con Benjamin "en lo filosóficamente fundamental".[26] Esas concordancias son desarrolladas extensamente en una carta fechada al día siguiente.

La principal afinidad que destaca Adorno tiene que ver con la concepción de "teología inversa" tal como aparece en el tercer capítulo del texto de Benjamin –la operación teológica de Kafka es allí comprendida como "permitir la proyección de un futuro en forma de juicio, sobre el espejo que lo primitivo en forma de culpa le ofrecía"–.[27] Su propia concepción teológica también había encontrado expresión en ocasión de interpretar al autor checo: "según ella, la obra de Kafka sería una fotografía de la vida terrena desde la perspectiva de la vida redimida, de la que únicamente aparece la punta del paño negro". [28] Este modo de comprender la teología, que en la obra de Benjamin estaba en funcionamiento desde su ensayo sobre la violencia de 1921,[29] y que es reconocible en el último aforismo de los *Minima moralia* (1951) adornianos,[30] constituirían una posición contra las interpretaciones natural y sobrenatural de la teología, al no ocuparse del conocimiento de la mera inmanencia o intentar aprehender lo trascendente, siendo su objetivo, en cambio, iluminar el mundo desde la perspectiva de la redención.

Adorno desarrolla también una serie de observaciones críticas –que Benjamin acogerá positivamente según su carta del 7 de enero de 1935–:[31] señala que no está suficientemente conceptualizada la relación entre protohistoria y modernidad, de la que dependería una acabada interpretación de Kafka; al respecto, indica que la oposición entre "época" [*Zeitalter*] y "era" [*Weltalter*], que aparece en el primer apartado del ensayo a partir de una cita de Lukács,[32] no alcanza a presentar un carácter dialéctico. Dialectizar esta contraposición podría contribuir al esclarecimiento de la relación entre protohistoria y modernidad: "para *nosotros*[33] el concepto de 'época' es absolutamente inexistente (de igual modo que desconocemos la decadencia y el progreso en el sentido pleno del término que usted

24. *Ibid.,* p. 77.
25. *Idem.* En la carta, Adorno menciona que ha sido a través de Egon Wissing, primo de Benjamin y marido de Lotte, la hermana de Gretel Karplus. Sin embargo, la misma carta conserva una inscripción marginal hecha por el propio Wissing, que desmiente esta información.
26. *Idem.*
27. Walter Benjamin, "Franz Kafka", en *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV,* Roberto Blatt (trad.), Madrid, Taurus, 1991, p. 151.
28. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.,* p. 78.
29. Walter Benjamin, "Zur Kritik der Gewalt" [Para una crítica de la violencia], en *Gesammelte Schriften*, libro II, vol. 1, *op. cit.,* pp. 171-203.
30. Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada,* Joaquín Chamorro Mielke (trad.), Msdrid, Taurus, 1998, p. 250.
31. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.,* p. 84.
32. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro II, vol. 2, *op. cit.,* p. 410.
33. Destacado en el original.

mismo destruye aquí), y únicamente conocemos la era como extrapolación del presente petrificado".[34]

Al no dialectizarse la protohistoria en *Kafka*, está resulta e inevitablemente comprendida en términos arcaicos; en este sentido, también el concepto de mito –respecto al cual Adorno señala a Benjamin que aquellos motivos que el ensayo atribuye a Hermann Cohen provienen de la *Filosofía del derecho* hegeliana– debería articularse mejor.[35] Como ejemplo, Adorno ensaya una interpretación dialéctica de la figura de Odradek, el extraño carrete en forma de estrella que vaga por los rincones de la casa y que constituye la "Preocupación de un padre de familia". En el ensayo de Benjamin aparece presentado como "el bastardo más singular engendrado por el mundo primitivo kafkiano con la culpa";[36] según Adorno, como en el caso de las imágenes dialécticas, no se trata de "aclarar" el sentido de esta figura, sino de articular su dialéctica; así, Odradek en el cuento de Kafka sobrevive al eliminar el límite entre lo orgánico y lo inorgánico; es un signo de deformación y, en cuanto tal, un motivo de trascendencia; es decir, es en sí mismo "dialéctico".[37]

En el mismo sentido, es objeto de crítica el pasaje sobre el mito y el cuento: Adorno señala que a propósito de la interpretación del cuento "El silencio de las sirenas", Benjamin parece indicar "la irrupción del cuento como engaño del mito o como su ruptura" e incluso considerar a los poetas trágicos áticos como si fueran fabulistas que, según Adorno, "es lo último que son".[38] En este punto en que se pone en evidencia explícitamente una diferente valoración

34. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 79.

35. *Idem.*

36. Walter Benjamin, "Franz Kafka", en *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV, op. cit.*, p. 155.

37. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 80.

38. *Ibid.*, p. 81.

del relato de la sagacidad de Ulises, podemos ver la expresión de una importante diferencia teórica: la posición de Benjamin será desarrollada dos años más tarde en el artículo sobre Leskow;[39] en él la astucia y la insolencia son las herramientas de que dispone la humanidad para liberarse de la pesada opresión que el mito ha depositado sobre su pecho;[40] para Benjamin ésta es la principal enseñanza de los cuentos de hadas, en tanto Adorno retomará también el motivo de Odiseo para convertir esa misma astucia en un componente de la razón instrumental que no se opone al mito, sino que lo vence para continuarlo en cuanto dominio.[41]

Finalmente, Adorno critica la incorporación a la interpretación de categorías propias del teatro épico de Brecht, como la de "orden experimental", ajenas al universo kafkiano, e indica que no alcanza a visualizar con claridad la relación –de gran importancia para Benjamin desde su trabajo acerca de Proust de 1929–[42] entre olvido y recuerdo.

Como hemos señalado más arriba, en la carta del 7 de enero,[43] Benjamin acepta de buen grado la mayor parte de las críticas que

39. Walter Benjamin, "Der Erzähler" [El narrador], en *Gesammelte Schriften*, libro II, vol. 2, *op. cit.*, pp. 438-465.

40. "Hace ya mucho que los cuentos enseñaron a los hombres y siguen haciéndolo hoy a los niños que lo más aconsejable es oponerse a las fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia [...] El hechizo liberador de que dispone el cuento, no pone en juego a la naturaleza de un modo mítico, sino que insinúa su complicidad con el hombre liberado. El hombre maduro experimenta esta complicidad sólo alguna que otra vez, en la felicidad –pero al niño se le aparece por primera vez en el cuento de hadas y lo hace feliz"–. Véase Walter Benjamin, "El narrador", en *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV,* Roberto Blatt (trad.), Madrid, Taurus, 1991, p. 128.

41. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo,* Héctor A. Murena (trad.), Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 60ss.

42. Walter Benjamin, "Zum Bilde Prousts" [*Para una imagen de Proust*], en *Gesammelte Schriften*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, pp. 310-324.

43. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 84.

Adorno le ha hecho; especialmente toma nota de la insuficiencia en la formulación del concepto de lo arcaico y respecto a la necesidad de delimitar las imágenes dialécticas de las arcaicas, correspondientes a las teorías de Jung que Adorno le formulara anteriormente. En la misma carta anuncia que se propone iluminar la obra kafkiana a partir del par alegoría-símbolo en lugar de oponer en ella parábola y novela.[44] Alegoría y símbolo son dos de las principales categorías ya en *El origen del drama barroco alemán* –obra en la que Benjamin había emprendido la "salvación" de la alegoría del sitio al que había sido relegada por la teoría estética romántica–[45] y seguirán vigentes aún en sus escritos sobre Baudelaire.[46] El símbolo y la alegoría se distinguen en tres aspectos fundamentales: frente al carácter individual de los conflictos expresados en el símbolo, la preocupación colectiva recogida por el arte alegórico; frente a la unidad orgánica propia del primero que acoge en su interior la plenitud del sentido, el carácter fragmentario y enigmático de la segunda; y finalmente, frente a la identificación instantánea con la eternidad –mística o mítica, según sea su carácter teológico o del profano– del símbolo, la historicidad inscripta en el centro de la alegoría.[47] Todos los aspectos característicos de la alegoría serán recogidos por Benjamin en su propuesta de historiografía crítica, desarrollada en los legajos específicos del *Libro de los pasajes*.

44. *Ibid.*, p. 85.

45. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VI, *op. cit.*, p. 218.

46. Nos referimos especialmente a Über einige Motive bei Baudelaire [*Sobre algunos temas en Baudelaire*] y *Zentralpark* [*Parque central*], ambos de 1939. Véase Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro I, vol. 2, *op. cit.*, pp. 605-653; *Ibid.*, pp. 655-690.

47. María Castel, "Lo alegórico y el rastro: acerca de la inscripción de la temporalidad en *Ursprung des deutschen Trauspiel* y el *Passagen-Werk*", en *Cuadernos Benjaminianos*, vol. 4, núm. 4, Belo Horizonte, 2011.

48. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 91.

INTERLUDIO

El 20 de mayo de 1935,[48] Adorno vuelve a escribir a Benjamin una extensa carta relacionada con el *Trabajo de los pasajes*, en la que expresa su preocupación por el interés que el Instituto para la Investigación Social ha tomado en el proyecto, según le había transmitido Friedrich Pollock en su paso por Londres; también a través de Pollock, Adorno habría tomado conocimiento de la existencia de un *exposé* que Benjamin se encontraba redactando en ese mismo momento.

Adorno consideraba, en efecto, que una intervención del Instituto podría significar que los *Pasajes* se tornaran un mero estudio histórico-sociológico, perdiéndose el aspecto metafísico del mismo, y reclama como temas de la teoría filosófica tanto la protohistoria del siglo XIX como los motivos de lo siempre igual, la imbricación de lo más nuevo con lo más antiguo, el jugador, el peluche, etcétera. Su temor respecto al Instituto es similar al que había expresado en cartas previas sobre a la posible influencia brechtiana: "[p]ara nosotros […] el acceso a las cosas sociales depende mucho más de la consecuencia de nuestras propias categorías que de la adopción de categorías preestablecidas".[49] En este sentido afirma que el trabajo sobre motivos estéticos no implica una caída en el esteticismo, sino que es posible acceder a través de ellos a la realidad sociohistórica, a condición de que la tarea sea llevada a cabo de modo consecuente y radical.

A esta carta responde Benjamin el 31 de mayo,[50] adjuntando un ejemplar del resumen, *París, capital del siglo XIX*. En su respuesta explica que ha sido justamente su entrevista con Pollock la que le ha dado el impulso para plasmar este primer modelo del *Proyecto de los pasajes*, pero tranquiliza a Adorno asegurando que la implicación

48. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 91.

49. *Ibid.*, p. 94.

50. *Ibid.*, p. 96.

del Instituto como fuente de financiamiento no habría de significar condicionamiento alguno en el plano conceptual. Define directamente a la obra en ciernes como la "protohistoria del siglo xix"[51] y hace un breve relato sobre la gestación del trabajo y las distintas fases teóricas que el mismo ha ido atravesando, desde las lecturas iniciales –especialmente el *Le Paysan de Paris,* de Louis Aragon–, su primer título y el subtítulo,[52] que hacía alusión "al carácter rapsódico de la exposición"[53] concebida originalmente y que por tal motivo había perdido vigencia. Traza además un particular paralelo entre este proyecto y el libro sobre el *drama barroco*:

> Así como en el libro sobre el Barroco a la exposición de sus fundamentos epistemológicos, le sucedió su confirmación en el material, lo mismo ha de ocurrir en este caso. […] El *exposé* ofrece ya indicaciones decisivas sobre los mismos fundamentos […] Además las analogías con el libro sobre el Barroco aparecen mucho más claras (incluso de una forma sorprendente para mí) que en cualquier estadio anterior del proyecto.[54]

PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX

Adorno realizó dos comentarios del *exposé*, aunque en general la referencia es al segundo, donde se pone de relieve la distancia crítica que toma del trabajo de Benjamin. El primer comentario, al que podríamos llamar preliminar, y que está fechado el 5 de junio de 1935,[55] se abre con la constatación de que el trabajo de Benjamin

51. *Ibid.,* p. 99.
52. Walter Benjamin, "Pariser Passagen. Eine dialectische Feerie" [Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico], en *Gesammelte Schriften*, libro v, vol. 2, *op. cit.,* p 1081.
53. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.,* p. 97.
54. *Ibid.,* p. 98.
55. *Ibid.,* p. 101.

no resulta contradictorio a los intereses del Instituto, y que, por lo tanto, éste podría –y debería– financiarlo, sin que ello implicara condicionamiento teórico alguno.[56] Adelanta también algunos aspectos de lo que serán las críticas más incisivas que dirigirá al escrito dos meses más tarde: en primer lugar, indica la falta de especificidad del concepto de mercancía en el contexto del siglo xix (asume que la misma crítica podría habérsele hecho a su estudio sobre *Kierkegaard);*[57] adelanta también una objeción que los miembros del Instituto podrían hacer al *exposé*: el concepto de conciencia colectiva que presenta no es dialéctico, al no integrar el momento de clase, y reformula esta misma objeción, ahora como propia, en los siguientes términos: "La imagen dialéctica no debería situarse ni en la conciencia ni en el inconsciente".[58]

Sin embargo, y pese al contenido crítico que hemos mencionado, el tono de la carta es más bien entusiasta. A continuación, Adorno destaca aquellos aspectos del trabajo que considera altamente positivos: en primer lugar, la categoría de *nouveauté* y el modo en que ésta es puesta en relación con la alegoría; en segundo término, el pasaje sobre el fetichismo. En efecto, para abordar el tema propuesto como central para iluminar la protohistoria de la modernidad, es decir la mercancía, Benjamin distingue en ésta un doble carácter, el de fetiche y el de ruina. O, como escribe efectivamente en el *exposé* de 1935, entre su componente utópico [*utopische Element*] y su componente cínico [*zynische Element*].[59] En las exposiciones universales, resulta entronizado el primer carácter

56. *Idem.*
57. Theodor W. Adorno, "Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen", en [*Kierkegaard.Construcción de lo estético*], en *Gesammelte Schriften*, libro II, *op. cit*.
58. T Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.,* p. 101. heodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.,* p. 97.
59. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.,* p. 51.

–fantasmagórico–. En ellas, la mercancía es venerada en tanto fetiche, según el ritual prescripto por la moda, en estrecha relación con lo inorgánico y la muerte. Lo nuevo aparece como independiente del valor de uso de la mercancía. En tanto fetiche, la mercancía se encuentra *auratizada*, encantada; por el contrario, en su carácter de ruina puede leerse en ella la huella de la historia; en este sentido, resulta afín a la alegoría, que en el *Drama Barroco* era presentada como un particular entrecruzamiento de naturaleza e historia, siendo su figura emblemática justamente la calavera.

A propósito del fetiche, Adorno vuelve a indicar sus coincidencias teóricas:

> […] hace aproximadamente tres meses, en una extensa carta a Horkheimer, y más recientemente en conversación con Pollock, he defendido contra [Erich] Fromm, y especialmente contra [Wilhelm] Reich, la idea de que la verdadera 'mediación' existente entre sociedad y psicología no radica en la familia, sino en el carácter de mercancía y en el fetiche; que el fetichismo es el verdadero correlato de la cosificación.[60]

También respecto a sus coincidencias ofrece a Benjamin los apuntes que ha elaborado para un trabajo –hoy perdido– sobre Maupassant, y cierra la carta con una nota originalmente datada dos años antes, pero que volvería a recoger como aforismo de los *Minima moralia* y que Benjamin conservó entre los materiales para los *Pasajes*: "el pasado más reciente se presenta siempre como si hubiese sido aniquilado por catástrofes".[61]

En su carta del 10 de junio,[62] Benjamin acepta las dos objeciones que Adorno había hecho respecto al modo en que la mercancía

60. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 102.
61. *Ibid.*, p. 103.
62. *Ibid.*, p. 106.

aparece en el *exposé*: "[s]oy plenamente consciente de que, desde el punto de vista metodológico, de esta inmensa cantidad de cuestiones destacan las dos que usted ha señalado –la definición diferencial de la mercancía en el capitalismo incipiente y la diferenciación o indiferencia en cuanto a la clase y en orden a ella del inconsciente colectivo–".[63]

Sin embargo, a continuación justifica esta indeterminación en función de cierta reserva que Adorno debe aprobar: "[m]e alegra muy especialmente que usted –esto lo he leído entre líneas en su carta– entienda y apruebe la cautela con la que procedo en estas cuestiones, así como que aplace, por el momento, mi decisión sobre las mismas".[64] Esta actitud de precaución se debe a que considera que tales cuestiones deben quedar al resguardo de las objeciones del marxismo, aunque al representar "el abandono efectivo de la concepción idealista de la historia", realizan un significativo aporte a su historiografía. Celebra también la referencia de Adorno al fetiche como "mediación" entre sociedad y psicología e indica su cercanía teórica en este respecto –"tiramos de una cuerda", afirma, del otro extremo de la cual tiran Fromm y Reich–.[65]

El segundo y definitivo comentario de Adorno al *París…* –suscripto también por Gretel Karplus– está fechado entre el 2 y el 4 de agosto de 1935,[66] con una adenda de Adorno del 5 del mismo mes. Aquí, si bien también se señalan aspectos que Adorno valora positivamente, el tono es incisivo y marcadamente crítico. A lo largo de las varias páginas que lo componen –once en la edición impresa–, asistimos a un minucioso desmontaje conceptual de algunas

63. *Ibid.*, p. 107.
64. *Idem*.
65. *Idem*.
66. *Ibid.*, p. 111.

de las categorías fundamentales no sólo del *exposé*, sino también del *Proyecto de los pasajes* en su conjunto.

Entre los aspectos que Adorno destaca positivamente se cuentan la descripción del habitar como un dejar huellas, el trabajo sobre el coleccionismo, las interpretaciones de Haussmann y Baudelaire y la categoría de *nouveauté*, que ya había mencionado en la carta del 5 de junio. Del mismo modo, su interés "se dirige nuevamente al conjunto de motivos introducido por los temas: 'Protohistoria del siglo XIX, 'Imagen dialéctica' y 'Configuración de mito y modernidad'".[67]

En cuanto a las críticas, Adorno presenta en primer lugar objeciones generales; sigue luego un minucioso recorrido por el texto del que también objeta la organización formal a partir de los subtítulos. En cierto modo, las observaciones se realizan dos veces: una, en relación con las concepciones subyacentes al *exposé* en su conjunto y luego, en ocasión de recorrer los motivos concretos que lo componen. Respecto a la división en capítulos, la objeción se funda en que la organización dependa de ciertos personajes –que aparecen en los títulos de las partes– la arquitectura del texto resultaría "externa" al mismo, a diferencia de lo que sucedía con los primeros bosquejos –que Adorno tiene constantemente como referencia– en los que las partes se ordenaban de acuerdo a ciertas "materias" tales como "peluche", "polvo", etcétera.[68]

En cuanto al contenido, la primera objeción es la que ya había adelantado respecto a las consecuencias de formular la imagen dialéctica como imagen onírica –aquí el principal blanco de Adorno es el *motto* de Michelet[69] que Benjamin introduce en la primera

67. *Ibid.*, p. 112.

68. *Ibid.*, p. 116.

69. Véase Walter Benjamin, "Chaque époque rêve la suivante" [Cada época sueña con la siguiente], *Gesammelte Schriften,* libro v, vol. 1, *op. cit.*, p. 46.

parte del trabajo–: señala Adorno que, según sugiere la frase, la imagen onírica resulta ser no dialéctica por dos motivos: en primer lugar, porque es concebida como un mero contenido de conciencia; y en segundo término, porque está referida al futuro entendido como "utopía". En consecuencia la "época" es comprendida como un sujeto homogéneo a partir de dicho contenido de conciencia. Según Adorno, en esta formulación se perdería el aspecto teológico de la imagen dialéctica, además de trivializarse el mismo concepto. Ya en un sentido positivo señala también que el carácter de fetiche de la mercancía *produce* conciencia, ni el inconsciente ni la conciencia pueden en consecuencia reproducirlo sin más como sueño, sino que responden a él con el deseo y el temor. Además, al perderse el carácter dialéctico, desaparece la contracara de las utopías del siglo XIX –el tema del infierno–. Agrega Adorno que: "[a] esta luz, la imagen dialéctica no debería trasladarse, pues, a la conciencia bajo la forma de sueño, sino que el sueño debería exteriorizarse mediante la construcción dialéctica, comprendiéndose a la vez la inmanencia misma de la conciencia como una constelación de lo real".[70]

La misma objeción es nuevamente planteada en otros términos: en la actual versión inmanente de la imagen dialéctica lo arcaico aparece simplemente como un *añadido* –la cita correspondiente es la fórmula de que "lo nuevo se entrelaza con lo antiguo"–[71] y resulta por lo tanto desdialectizado –ya no se identifica con lo más nuevo–; la figura de la Edad de Oro, o de la sociedad sin clases ancorada así en el mito resulta "desde el punto de vista del proceso social", afín a las figuras arcaicas jungeanas: "porque hipostatiza imágenes arcaicas allí donde el carácter de la mercancía produce imágenes dialécticas, y no en un Yo colectivo arcaico sino

70. *Ibid.*, p. 113.

71. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit., p.* 38.

en los individuos alienados de la sociedad burguesa. [...] La conciencia colectiva fue inventada solamente para desviar la atención de la verdadera objetividad y de su correlato, la subjetividad alienada".[72]

Finalmente, señala Adorno que al perderse el carácter ambiguo de la Edad de Oro, "es decir, su relación con el infierno", "la mercancía como sustancia de la época se convierte en el infierno puro y simple, viniendo a ser negada por una forma que, de hecho, quisiera hacer aparecer la inmediatez del estado originario como la verdad";[73] la desdialectización de las imágenes dialécticas conduce en consecuencia a una recaída en el mito; en este punto, indica Adorno la familiaridad con Ludwig Klages, que implica la tendencia mitologizante y arcaica del *exposé*.[74]

Sin embargo, Adorno menciona también cuáles son los pasajes del proyecto que contrarrestan los peligros a los que ha hecho referencia: en primer lugar, la teoría del coleccionismo que rescata a las cosas de su carácter de útiles; por otro lado, la interpretación que ofrece de Haussmann, el "artista de la destrucción"[75] figura verdaderamente dialéctica, que contribuye a disolver la fantasmagoría, consumando el carácter de la mercancía. En la mercancía, afirma Adorno, reconfirmando la identificación que Benjamin había indicado entre los *Pasajes* y el libro sobre el Barroco, "está depositada la promesa de inmortalidad, y el fetiche [...] es la última imagen pérfida para el siglo XIX, comparable sólo a la calavera".[76] Apela al análisis realizado de la figura kafkiana de Odradek, como un trozo de mercancía que sobrevive inútilmente, para mostrar, contra

72. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 114.
73. *Ibid.*, p. 115.
74. *Ibid.*, p. 118.
75. *Ibid.*, p. 121.
76. *Ibid.*, p. 115.

Brecht, el corto alcance del concepto de valor de uso para criticar el carácter de la mercancía.[77]

Respecto a la categoría de mercancía que funciona en el escrito, Adorno reitera que debería especificarse en relación con el siglo XIX:

> [...] es decir, la producción industrial de mercancías, debería seguir siendo precisada materialmente, pues el carácter de la mercancía y la alienación existen desde el capitalismo incipiente [...] sólo una determinación exacta de la forma industrial de la mercancía como forma históricamente diferenciada de las anteriores podría proporcionar perfectamente la protohistoria y la ontología del siglo diecinueve.[78]

De lo contrario la protohistoria podría entenderse como una simple metáfora.

Para erradicar definitivamente la posibilidad de que los *Pasajes de París* cedan a la tendencia arcaizante latente –según cree Adorno– en la concepción del colectivo onírico, sería necesario restituir a la imagen dialéctica el elemento teológico, que debería tensarse con el elemento dialéctico-social[79] para lo que resultaría útil volver a la anterior formulación benjaminiana –y siempre la referencia son los primeros apuntes de los *Pasajes*– de la imagen dialéctica como "modelo": entendidas de este modo, las imágenes dialécticas "no son productos sociales, sino constelaciones objetivas en las que la situación social se representa a sí misma. De acuerdo con ello, de la imagen dialéctica nunca puede exigirse que tenga un 'rendimiento' ideológico ni social en general".[80]

77. *Idem.*
78. *Ibid.*, p. 116.
79. *Idem.*
80. *Ibid.*, p. 117.

Ya sobre el final de su carta, Adorno explica que su rechazo de la conciencia colectiva no tiene por objetivo sustituirla en cuanto sustrato por el "individuo burgués"; de éste ha de mostrarse que es una función social y su aparente estado concluso; sin embargo, la categoría de individuo puede servir de instrumento provisorio frente a la conciencia colectiva hipostatizada;[80] en esta línea retoma lo mencionado respecto al modo en que podría utilizarse la crítica de Freud a Jung: el "individuo" es concebido como un instrumento que más tarde también habrá de ser superado de modo dialéctico.

La carta contiene todavía algunas líneas de cortesía de Gretel Karplus y un agregado del 5 de agosto, en que Adorno desarrolla un "intento de armonizar" la idea de "sueño" con la imagen dialéctica entendida como modelo:

> Al extinguirse su valor de uso, las cosas alienadas quedan vaciadas y adquieren significaciones cifradas. De ellas se apodera la subjetividad, que introduce en ellas intenciones de deseo y miedo. Dado que las cosas muertas sustituyen como imágenes a las intenciones subjetivas, estas se presentan como no percibidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exacta, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación. Mientras que en la apariencia las cosas despiertan a lo más nuevo, la muerte transforma sus significaciones en lo más antiguo.[81]

Así, según Adorno, podría conservase el "sueño" como el momento subjetivo de la imagen dialéctica.

Benjamin acusa recibo del duro contenido crítico de esta carta en la suya del 16 de agosto dirigida a Gretel Karplus.[82] En ella

80. *Ibid.*, p. 120.
81. *Ibid.*, p. 122.
82. *Ibid.*, p. 123.

defiende la relación entre ambas formulaciones del proyecto –la de 1929 y la actual–: la segunda, de ningún modo ha de interpretarse como sustituyendo a la primera, sino que guardan entre ellas una relación complementaria, como tesis y antítesis de la misma obra.[83] En ésta tendrán lugar todos aquellos temas que Adorno y Karplus echan en falta. Una vez aclarado este punto, Benjamin pasa a la consideración de algunas de las críticas que se han realizado a su trabajo; de entre las cuales, considera especialmente atendibles la indicación respecto a la falta del elemento constructivo y las reflexiones adornianas acerca de la Edad de Oro.[84] Considera también pertinente la determinación de las imágenes dialécticas como constelaciones, pero defiende a las figuras oníricas como elementos inalienables de las mismas:

> La imagen dialéctica no copia el sueño –nunca fue mi intención afirmar esto–. Y, sin embargo, me parece que contiene las instancias, los puntos de irrupción del despertar, y que no produce su figura más que a partir de estos puntos, de la misma manera como lo hace una constelación celeste a partir de sus puntos luminosos. Así, pues, también aquí hay otro arco que reclama ser tensado; una dialéctica de la que adueñarse: la dialéctica entre la imagen y el despertar.[85]

CODA

El final, inevitablemente arbitrario, que hemos fijado a nuestro trabajo, coincide con una nueva interrupción de algunos meses en la correspondencia –al menos la que se ha conservado– entre los amigos. Este final, sin embargo, anuncia a su vez una línea de trabajo sumamente productiva en la obra de Benjamin, auspiciada por la

83. *Ibid.*, p. 124.
84. *Ibid.*, p. 125.
85. *Idem.*, ss.

crítica de Adorno: para tensar el arco dialéctico que se tiende entre imagen y despertar, y al mismo tiempo conjurar el riesgo de una recaída en lo arcaico al modo de Jung, Benjamin habrá de recuperar las lecturas freudianas que había hecho en su juventud.[86] De los estudios emprendidos por Benjamin, surgirá la idea de elaborar un trabajo crítico sobre Carl Jung y Ludwig Klages, que propone al Instituto para la Investigación Social a principios de 1937, y cuya redacción –desestimada por Horkheimer– nunca llevará a cabo. Sin embargo, perviven en la edición del *Libro de los pasajes* numerosos fragmentos que refieren a esta investigación, así como múltiples alusiones en su correspondencia, principalmente en el intercambio epistolar con Adorno, Horkheimer y Scholem. Ahí la tarea es considerada de gran "importancia metodológica para los *Pasajes*".[87] Por otro lado, el artículo sobre *Fuchs*,[88] *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, la redacción en 1939 de *Sobre algunos temas en Baudelaire*, la segunda versión del *exposé*[89] –también de ese año–, y especialmente los *Konvolute* K y N del *Libro de los pasajes*, dan cuenta de lo significativa y productiva que resultó dicha relectura de la obra de Freud. En todos los casos, no se trata de la simple referencia a la teoría freudiana respecto a algún tema de su repertorio, sino que en cada uno de estos textos Benjamin se apropia de las categorías psicoanalíticas, transformándolas. Así se servirá en *Sobre algunos temas en Baudelaire* de la teoría freudiana del surgimiento de la conciencia, esbozada en *Más allá del principio del placer* para elaborar su teoría de la "vivencia de shock" [*Chockerlebnis*],[90] que se volverá central en la valoración estética del arte de vanguardia; del mismo modo, en *La obra de arte…* postula como resultado de las modificaciones perceptivas introducidas por la tecnología en el ámbito artístico, la existencia de un "inconsciente óptico" [*Optisch-Unbewußten*],[91] concebido como análogo del inconsciente pulsional psicoanalítico. En el plano estrictamente historiográfico, la teoría freudiana complementará –y servirá a la vez de modelo heurístico– al aprovechamiento político de las figuras del siglo XIX[92] que el autor seguirá considerado oníricas, como en el primer *exposé*.

86. Gershom Scholem refiere uno de los primeros acercamientos de Benjamin al corpus freudiano en el año 1918, cuando asistió a un seminario de Paul Häberlin sobre Freud (véase Gershom Scholem, *Walter Benjamin, historia de una amistad,* J. F. Yvars y Vicente Jarque [trads], Barcelona, Debolsillo, 2008, p. 104); afirma también que entre los años 1918 y 1919 Benjamin se encontraba familiarizado con la teoría psicoanalítica por los trabajos de Freud y sus discípulos tempranos, sin especificar sin embargo cuáles son las obras que Benjamin estudió en aquel entonces (*ibid.,* p. 117). Efectivamente, las obras de Freud mencionadas, tanto en los trabajos como en la correspondencia de Benjamin, y aquéllas cuya lectura podemos suponer a partir de testimonios, son las siguientes: *Die Traumdeutung* [*La interpretación de los sueños*] (1900), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [*El chiste y su relación con el inconsciente*] (1905), Über *einen autobiographisch beschriebenen* [*Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente*] (1911-1913), *Jenseits des Lustprinzips* [*Más allá del principio del placer*] (1920), *Psychoanalyse und Telepathie* [*Telepatía y psicoanálisis*] (1921).

87. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 114, 125, 207; Walter Benjamin y Gershom Sholem, *Correspondencia (1933-1940), op. cit.,* p. 218.

88. Walter Benjamin, "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker", en *Gesammelte Schriften*, libro V, vol. 1, *op. cit.,* pp. 465-505.

89. Walter Benjamin, "Paris, Capitale du XIXème siècle", en *Gesammelte Schriften*, libro V, vol. 1, *op. cit.,* pp. 60-77.

90. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro I, vol. 2, *op. cit.,* pp. 614, 632 y 653.

91. *Ibid.,* p. 500.

92. María Castel, "Temporalidad inconsciente y tiempo histórico. Acerca de la recepción benjaminiana de la obra de Sigmund Freud", en Omar Acha y Mauro Vallejo (eds.) *Inconsciente e historia después de Freud. Cruces entre filosofía, psicoanálisis e historiografía*, Buenos Aires, Prometeo, 2010; Francisco Naishtat, "El psicoanálisis a prueba de fragmentos. La recepción de Freud en la historiografía del *Libro de los Pasajes*", en Omar y Mauro Vallejo (eds.), *Inconsciente e historia después de Freud. Cruces entre filosofía, psicoanálisis e historiografía*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, libro II, vol. 1, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1997.

Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada, Joaquín Chamorro Mielke (trad.), Madrid, Taurus, 1998.

_________ y Max Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo,* Héctor A. Murena (trad.), Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, Jacobo Muñoz (trad.), Madrid, Trotta, 1998.

Benjamin, Walter, "El narrador", en *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV,* Roberto Blatt (trad.), Madrid, Taurus, 1991.

_________, "Franz Kafka", en *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV,* Roberto Blatt (trad.), Madrid, Taurus, 1991.

_________, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991.

_________, *Libro de los pasajes,* Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Akal, 2005.

_________ y Gershom Scholem, *Correspondencia (1933-1940)*, Rafael Lupiani (trad.), Madrid, Taurus, 1989.

Brecht, Bertolt, *Breviario de estética teatral*, Raúl Sciarretta (trad.), Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.

_________, *Escritos sobre teatro*, Genoveva Dieterich (trad.), Barcelona, Alba, 2004.

Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Nora Rabotnikof Maskivker (trad.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

Castel, María, "Temporalidad inconsciente y tiempo histórico. Acerca de la recepción benjaminiana de la obra de Sigmund Freud", en Omar Acha y Mauro Vallejo (eds.), *Inconsciente e historia después de Freud. Cruces entre filosofía, psicoanálisis e historiografía*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

_________, "Lo alegórico y el rastro: acerca de la inscripción de la temporalidad en *Ursprung des deutschen Trauspiel* y el *Passagen-Werk*", en *Cuadernos Benjaminianos*, vol. 4, núm. 4, Belo Horizonte, 2011.

Naishtat, Francisco, "El psicoanálisis a prueba de fragmentos. La recepción de Freud en la historiografía del *Libro de los Pasajes*", en Omar Acha y Mauro Vallejo (eds.) *Inconsciente e historia después de Freud. Cruces entre filosofía, psicoanálisis e historiografía*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

Palmier, Jean-Michel, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, París, Klincksieck, 2006.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin, historia de una amistad,* J. F. Yvars y Vicente Jarque (trads.), Barcelona, Debolsillo, 2008.

WALTER BENJAMIN, ERNST BLOCH Y LA NO ESCRITA "FUNDAMENTACIÓN EPISTEMOLÓGICA" DE LA *OBRA DE LOS PASAJES*

LUIS IGNACIO GARCÍA

> Las leyendas, que de la tierra se distancian,
> Del espíritu que fue y retorna,
> Se vuelven hacia la humanidad y mucho aprendemos
> De ese tiempo tan aprisa consumido.
>
> HÖLDERLIN, *EL OTOÑO*

I

El presente trabajo plantea dos hipótesis fundamentales: una de índole histórico-intelectual y otra de carácter filosófico. En cuanto a la primera, buscamos señalar la importancia de un aspecto poco explorado de la relación entre Walter Benjamin y Ernst Bloch. Ciertamente, ha sido estudiado el impacto que tuvo *Geist der Utopie* [*Espíritu de la utopía*], de Bloch, sobre el clima intelectual de la época y sobre Benjamin en particular; el modo en que a partir del primer contacto entre los dos autores, en 1919, se planteó una relación tensa pero fructífera, que tuvo como eje las discusiones en torno al mesianismo y a su relación con la política, etcétera.[1] Sin embargo,

1. Sobre el impacto de *Geist der Utopie* en el clima de época, véase Anson Rabinbach, "Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism", en *New German Critique*, núm, 34, invierno de 1985, pp. 78-124; Michael Löwy, *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1997. Sobre los tempranos vínculos entre ambos autores, véase Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987. Sobre la influencia del pensamiento de Bloch para la reorientación de Benjamin hacia lo político afinales de la década del diez, véase Chryssoula Kambas, "Wal-

nuestra primera hipótesis sugiere que hay, al menos, un segundo gran momento de relación entre estos dos alemanes, mucho menos explorado y acaso tan importante como el primero. Nos referimos al vínculo que se puede reconstruir entre *Erbschaft dieser Zeit* [*Herencia de esta época*], de Bloch, publicado en 1935 (pero elaborado desde mediados de los años veinte), y el proyecto de los pasajes, de Benjamin, que quedó inconcluso (y que ocupó a Benjamin también desde mediados de los años veinte, y con claridad desde 1927, hasta el final de su vida). Este vínculo ha sido poco estudiado, en parte, por el modo en que las evidentes afinidades teóricas se vieron muchas veces opacadas o postergadas ante la expresión del malestar personal que tensaba las relaciones entre estos dos hombres, y que, sobre todo en la correspondencia personal de Benjamin, parece más bien demostrar distancia y desdén (acentuado ante el temor de plagio por parte de Bloch).[2] Nuestra hipótesis es que esta relación fue fundamental para la emergencia casi simultánea de ambos proyectos, y que de hecho se planteó un complejo proceso de *mutua influencia* entre ambos, de manera que el análisis de este vínculo puede ser de interés para una mejor comprensión de la orientación intelectual de ambos autores en los años treinta. Para el caso de Benjamin esta perspectiva resulta especialmente prometedora, teniendo en cuenta el carácter inconcluso y fragmentario en que nos ha sido legado su proyecto sobre los pasajes de París. En su modulación más arriesgada, nuestra hipótesis histórico-intelectual sostiene que si efectivamente se puede probar esa relación de influencia recíproca podría avanzarse, a través de su estudio, en el esclarecimiento de ciertos aspectos centrales de aquella "fundamentación epistemológica" de la obra de los pasajes, que en Benjamin quedara finalmente sólo en estado de proyecto.[3] Hay que adelantar que uno de los aspectos centrales del tenso diálogo teórico planteado entre estos dos autores, a veces de manera implícita, fue justamente el paralelo esfuerzo por una *Auseinandersetzung* , una confrontación polémica, con las teorías de la fantasía colectiva de Ludwig Klages y Carl Gustav Jung, objeto principal de la fallida "fundamentación" de los *Passagen*. Tal confrontación implicaba en ambos casos una riesgosa incursión en el territorio del enemigo, en el que se reconocían intuiciones fundamentales para la elaboración de lo que podría denominarse *una teoría política no racionalista a ser rescatada desde una perspectiva mate-*

ter Benjamin lecteur de Réflexions sur la violence", en *Cahiers Georges Sorel*, núm. 2, 1984; Cryssoula Kambas, "Ball, Bloch und Benjamin. Die Jahre bei der *Freien Zeitung*", en *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. Moderne, Exil und Kulturtransfer in Walter Benjamins Werk*, Hannover, Offizin, 2009; y Uwe Steiner, "The True Politician: Walter Benjamin's Concept of the Political", en *New German Critique*, núm. 83, 2001.

2. Para la correspondencia benjaminiana en castellano véase, Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta, 1998; y Walter Benjamin y Gershom Scholem, *Correspondencia (1933-1940)*, Madrid, Trotta, 2011. Sobre el temor de Benjamin al plagio, véase Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Akal, 2005, pp. 926, 935; y Christina Ujma, *Ernst Bloch Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus. Erörterungen mit Berücksichtigung von Lukács und Benjamin*, Stuttgart, M. und P., Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995, pp. 270 ss.

3. En los años 1936 y 1937, Benjamin consideró la necesidad de dedicarse a un trabajo sobre Carl Gustav Jung y Ludwig Klages. Su objetivo era avanzar en los fundamentos metodológicos del proyecto de los pasajes mediante la confrontación del concepto de imagen dialéctica con los "arquetipos" de Jung y las "imágenes arcaicas" de Klages. Finalmente, esta investigación no se llevó a cabo debido a la intervención de Max Horkheimer, que reorientó a Benjamin hacia el estudio de Baudelaire. Sin embargo, Benjamin subrayó la necesidad e importancia de estas reflexiones metodológicas en su correspondencia de la época sobre el proyecto. Véase Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.,* pp. 949 ss. En una carta a Adorno del 10 de julio de 1937 se expresa su decepción por la postergación de ese trabajo fundamental: "Una sombra […] sí es la relegación de la crítica de Jung frente al 'Baudelaire'. Se retrasa así la realización del propósito, tan importante para ambos, de acometer sin mayor demora la fundamentación epistemológica de los 'Pasajes'". Véase Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.,* p. 953.

rialista histórica. Como sabemos, Benjamin nunca pudo realizar su anhelado estudio, y aunque nos quedaron reflexiones importantes del tema (sobre todo en el primer *exposé,* titulado "París, capital del siglo XIX", en las discusiones con Adorno, además de las carpetas K y N del inconcluso *Passagenwerk*), no disponemos de una reflexión suficiente sobre el asunto, si acaso el tema más delicado de su proyecto: nada menos que su "fundamentación epistemológica", para nombrarlo con sus propias palabras. Bloch, por su parte, sí publicó su propia "protohistoria de la modernidad", *Herencia de esta época*, e incluyó ahí ensayos estratégicos sobre Klages y sobre Jung. Alentados por el hecho de que, entre las pocas notas que nos dejó Benjamin sobre el particular, se incluyen, precisamente, importantes pasajes de estos ensayos blochianos,[4] sugerimos entonces la hipótesis de que quizá el estudio de una obra tan próxima y surgida en un clima tan afín nos ofrezca elementos para complejizar y desplegar las intuiciones benjaminianas.

Y así pasamos a nuestra hipótesis filosófica. Ella se abre en el espacio de un particular planteo de la relación entre imaginación colectiva y política, que podría ser presentado en términos de un *pensamiento del mito*. Territorio complejo e irregular, donde se aspira a una operación singular, menos próxima de la "crítica ideológica" que de una "crítica salvadora",[5] pero modulada como *interpretación de los sueños de la historia*. De eso trataremos en lo que sigue; pero para anticiparlo desde ya, podríamos decir que en el cruce entre estas dos obras se inscribe la tarea de una *refuncionalización anti-mítica del mito*. Para expresarlo de modo menos paradójico puede ser pertinente recurrir a una famosa expresión de Gilles Deleuze y Felix Guattari, para arriesgar: si hay un hilo teórico-político compartido

4. Véase Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.,* pp. 398 s.

5. Jürgen Habermas, *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 1986.

por *Herencia de esta época* y el proyecto de los pasajes, podría describirse como la experimentación con un *devenir-menor del mito.*[6] Por supuesto, lo que este "devenir-menor" pudiera significar, debería ser aclarado. Sólo nos atrevemos a indicar por ahora que es un modo posible de nombrar el espacio de una oscilación: aquella que se mueve entre la *refuncionalización socialista del mito* y la *sobria interrupción del mito*, y que encuentra su eje de basculación en un punto de equilibrio muy preciso: el *colportaje* surrealista.[7] En cualquier caso se plantea el reclamo de Deleuze y Guattari de operar en la propia "literatura mayor", en el propio terreno enemigo, haciendo un *uso menor* de una lengua mayor, en nuestro caso, de la lengua en sentido enfático, del *Mythos*. No se trataría de una iluminista desmitologización, sino más bien de "encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio

6. Deleuze y Guattari plantean un tal *devenir menor* de la literatura. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1978.

7. Traducimos el alemán *Kolportage* como "colportaje". *Kolportage* proviene del francés *colportage*, que designaba la venta ambulante de literatura popular en el siglo XIX. Dado que el término alemán ha recibido traducciones tan disímiles como "literatura a domicilio", "novela por entregas", "literatura vulgar", "vulgarización" o simplemente "colportaje", creemos prudente decidirnos por esta última opción. Por otra parte, el modo en que Bloch y Benjamin utilizan esta palabra incluye todos los sentidos anteriores y los excede también, en una notable proximidad al sentido que Deleuze y Guattari atribuyen al "devenir menor", esto es, aluden con ella a una operación de "vulgarización" que subvierte las jerarquías y que toma partido por lo bajo y despreciado. Ello puede darse en el ámbito de lo literario o más allá. Así, por ejemplo, Benjamin llega a hablar de un "fenómeno de la vulgarización del espacio" [*Kolportagephänomen des Raumes*] como "la experiencia fundamental del *flâneur"* (véase Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.,* p. 424.), expandiendo la categoría hacia una fenomenología de la experiencia ampliada. Por todo ello, preferimos no aludir a lo literario, y mantener, además, la resonancia con el original francés. De los pocos tratamientos del problema del *Kolportage*, véase Brigid Doherty, "'The Colportage Phenomenon of Space' and the Place of Montage in *The Arcades Project*", en *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 81, núm. 1, Routledge, 2006.

desierto".[8] En este sentido se podría anticipar: *el surrealismo es el "tercer mundo" del mito en Bloch y Benjamin*. Un devenir menor del mito *sub specie surrealista* involucra un desplazamiento general del mito a su propio margen, un proceso, decía Benjamin tempranamente (en su ensayo "Dos poemas de Friedrich Hölderlin" de 1914-1915), de "desplazamiento de lo mitológico" [*Verlagerung des Mythologischen*][9] que podemos leer en términos de una desterritorialización de sus fuerzas centrípetas y de una movilización de sus energías en sentido no fundante: el mito es en ambos autores el corazón anárquico sin el cual el comunismo se convertiría en la maquinaria estalinista en la que finalmente devino. Consideramos que es éste el sentido que pudo tener en Bloch y en Benjamin la importancia estratégica que le asignaban a la riesgosa apropiación, selectiva y crítica, de ciertos aspectos de las teorías del inconsciente colectivo, del mito, de los arquetipos, etcetera, de autores reaccionarios como Klages o Jung: adentrarse en el terreno del mito para desactivar *desde dentro* su inercia demónica y rescatar su fuerza disruptiva, mostrando la posibilidad de un *uso menor* de la "lengua mayor", dejando ver la extranjería alojada en la propia lengua, lo *des*-fundante inscripto en todo *Mythos*.

II

Las afinidades entre *Herencia de esta época* y la inconclusa obra de los pasajes tienen su base fundamental en la intensa y singular recepción del surrealismo francés por parte de estos dos ensayistas alemanes. No debemos olvidar que, tal como lo recordará más tarde Bloch, el punto más intenso de la relación se da precisamente en París, y nada menos que en el año 1926,[10] es decir, un año después del primer ensayo de Benjamin sobre el surrealismo ("Traumkitsch"), que será fundamental para la concepción blochiana del surrealismo), el mismo año en que Benjamin lee *El paisano de París*, de Aragon (que, según referirá más tarde, estuvo en el origen del proyecto de los Pasajes), y a un año de las primeras anotaciones que se incorporaron al complejo del *Passagenwerk*. La centralidad del surrealismo para la génesis del proyecto de los pasajes ya ha sido destacada por muchos, comenzando por el propio Benjamin. En cuanto a *Herencia de esta época*, el surrealismo es nada menos que el mirador filosófico desde el que es juzgado el vasto panorama histórico-cultural desplegado a lo largo de la obra. "Denkende Surrealismus" ["Surrealismo pensante"] es el título de la última sección del libro, en la que el surrealismo como método filosófico es erigido en la única actitud adecuada al objetivo básico del volumen: *el rescate transformador de las ruinas de la cultura burguesa en una fase de transición hacia un mundo poscapitalista*. El ensayo inicial de esta sección es, justamente, una versión modificada de la reseña que Bloch escribiera en 1928 sobre *Einbahnstrasse* [*Calle de dirección única*], de Benjamin, en el que presenta el pensamiento de su amigo nada menos que como "modelo de pensamiento surrealista".[11] Bloch llega a hablar,

8. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, p. 31.
9. Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, 2010, p. 120.
10. Escribía Bloch en sus "Recuerdos de Walter Benjamin": "experimentamos en París en 1926 una verdadera simbiosis por espacio de medio año. Llegamos a intimar bastante, nos veíamos todos los días, o, mejor dicho, todas las noches. De hecho, intimamos tanto que, como suele suceder con la proximidad excesiva y la interdependencia obligada en una gran ciudad […] nuestra amistad dio paso a una especie de fiebre de las trincheras, o al menos esto fue lo que ocurrió en nuestra relación. Teníamos demasiado el uno del otro debido a esta forzosa proximidad".Véase Ernst Bloch, "Recollections of Walter Benjamin", en Gary Smith, (ed.), *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology (MIT), 1991. Casi todo está aquí: París, la profunda afinidad y los simultáneos recelos.
11. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1985, p. 368; Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, Neville y Stephen Plaice (trads.), Cambridge, Polity Press, 1991, p. 334. En las citas de *Herencia de esta época* indicamos primero la paginación de la edición alemana y después la inglesa.

en relación con el pensamiento de su amigo, del "nacimiento de una nueva metafísica del espíritu del colportaje".[12] Y a pesar de los recelos de Benjamin con la reseña de Bloch, no tan lejos estaba de este "surrealismo pensante" su propia autoconcepción del proyecto de los pasajes cuando en el mismo año de publicación del libo de Bloch, 1935, describía su proyecto del siguiente modo: "el trabajo representa tanto la utilización filosófica del surrealismo –y con ello su superación–, como el intento de retener la imagen de la historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia, en sus desechos, por así decirlo".[13] Refuncionalización filosófica del surrealismo y concepción de la historia como *colportaje*, como colección de detritus y detalles insospechados. Este suelo común, este reconocimiento del surrealismo como expresión de una mutación epistémica y hasta metafísica epocal,[14] es la base de las principales afinidades entre los dos autores.

Sobre este suelo común se despliegan entre *Herencia de esta época* y el proyecto de los pasajes un conjunto de semejanzas formales, de contenidos y de objetivos. Ya en una dimensión formal, la composición de ambos trabajos se resiste a toda estructura sistemática, y en general a toda forma cerrada; y en los dos casos se trabaja a partir de fragmentos breves y cortantes, y se procede, en el momento constructivo, a partir del principio (también surrealista) del *montaje*. A pesar de las diferencias (pues la obra de los pasajes, tal como nos ha llegado, el fragmento funciona como un material mucho más bruto y despojado que en el caso más estilizado de *Herencia de esta época*, en el que conviven aforismos sueltos con una gran diversidad de ensayos breves sobre tópicos diversos). En ambos casos hay una apuesta por la *forma breve*, y tanto Benjamin como Bloch pensaron explícitamente sus respectivos trabajos en términos de *montaje de fragmentos*. Ya Adorno había reconocido en esta construcción a partir de lo pequeño una afinidad estructural entre *Spuren* (*Rastros*, de 1930) de Bloch y *Einbahnstrasse* (de 1928), de Benjamin,[15] los dos libros en los que se prepara el estilo filosófico que se desarrolla y consolida en las dos obras mayores que ahora tematizamos. Por supuesto, al hablar del fragmento y del montaje en estos dos teóricos, desde la dimensión "formal" nos estamos desplazando ya hacia un terreno propiamente filosófico, pues en ellos el fragmento y el montaje no fueron sólo estrategias estilísticas, sino objeto privilegiado de reflexión filosófica, y conceptos clave para acceder al corazón de la época, de una época de crisis y transformación como la que vivían.

Así, la cuestión del montaje nos permite pasar de las afinidades formales a las de fondo. El libro de Bloch se propone pensar la herencia posible de un tiempo de crisis radical del mundo burgués. Contra la concepción histórico-cultural de Lukács, y en estrecha proximidad del Benjamin que se interesaba especialmente por las épocas de "decadencia", Bloch piensa que los tiempos de declive muestran los fermentos de la vida histórica de manera más vívida y cruda que los momentos de ascenso o auge. La levadura de los tiempos trabaja en las fases de descomposición. Ahora bien, el *montaje* es el gran catalizador de las ruinas, la sintaxis sincopada del porvenir que se aloja en los despojos del presente, el operador del tránsito entre el presente en descomposición y los nuevos tiempos que pueden emerger de una época caduca. De ahí su

12. *Ibid.*, p. 342.

13. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.*, p. 935.

14. Recuérdese la encrucijada de época planteada por Benjamin, nada menos que entre el surrealismo y Heidegger. Véase Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, pp. 559, 850-851, 903.

15. Theodor W. Adorno, *Notas sobre literatura*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal, 2003, pp. 231, 239.

centralidad en *Herencia de esta época*, no sólo como método, sino como objeto de indagación. Ya en el prólogo se dice: "el extraño 'montaje' de la burguesía tardía sin dudas arrastra más que declive. Pues el montaje desprende partes del contexto colapsado y de los varios relativismos del tiempo para combinarlos en nuevas figuras".[16] No otro será su propio método de trabajo, como se expresa en una de las secciones teóricas fundamentales del libro: "el montaje del fragmento fuera de su antigua existencia es el experimento de su refuncionalización en una nueva".[17] E inmediatamente después de citar a Benjamin como ejemplo de montaje filosófico, Bloch parece evidenciar que el *Passagen-Werk* era una obra que él daba por hecho: "el montaje se inclina hacia el ínterin, hacia nuevas 'formaciones de pasaje' ["Passagen-bildung"] a través de cosas y hacia la exposición de lo que antes había sido extremamente remoto […] es un tipo de cristalización en el caos que ha surgido, intentando reflejar de un modo bizarro el orden venidero".[18] Quizá no sea necesario volver a recordar los famosos pasajes en los que Benjamin pensó el montaje como recurso clave de la metodología de la obra de los pasajes, como crítica del "naturalismo histórico vulgar" y como herramienta para la renovación del "método marxista".

Entre los pocos testimonios sustantivos de las opiniones benjaminianas sobre el libro de Bloch, hay uno de especial importancia expresado por carta a Siegfried Kracauer el 15 de enero de 1935. Ahí rescata Benjamin dos aspectos fundamentales del flamante libro: "por supuesto, contiene algunas partes muy valiosas; cuento entre ellas el ensayo sobre la contradicción no simultánea [*ungleichzeitigen Wiederspruch*] y la sección sobre cuento de hadas y mito [*Märchen und Mythos*]".[19] Llegamos así al corazón teórico-político del libro de Bloch: el concepto de *Ungleichzeitigkeit*. Llegamos, de alguna manera, tarde, pues en realidad el montaje no es sino la ley de exposición de un proceso histórico pensado desde la matriz de la no-sincronicidad, la *ratio cognoscendi* adecuada al ritmo sincopado, a la intempestiva *ratio essendi* de las modernidades periféricas. Intempestividad, no simultaneidad o no sincronicidad, *Ungleichzeitigkeit* es un concepto clave con el que Bloch realiza a la vez su interpretación del surgimiento del fascismo y su crítica del marxismo vulgar. Bloch señala que en sociedades en las que el capitalismo no tuvo el desarrollo modélicamente estipulado en *El capital* de Marx, en sociedades como la alemana (y aquí despunta el viejo tópico del nacionalista del "atraso alemán", pero también el tópico marxista del "desarrollo desigual y combinado"), junto a la contradicción, "sincrónica", entre burguesía y proletariado, se plantean "contradicciones no-sincrónicas" entre aquellos estratos sociales atados a modos de producción y a formas de la conciencia más antiguos, pero de ningún modo históricamente obsoletos, y los estratos identificados con la modernidad capitalista. Estas fuerzas de un latente "anticapitalismo romántico" fueron las que el fascismo supo aprovechar tan bien, y que incluso explican su ascenso. De aquí emergió, precisamente, su crítica al interior del campo marxista: la explosiva tradición de un *anticapitalismo no-sincrónico* no podía ser reducida a una mera falsa conciencia a ser iluminada desde fuera, a un conjunto de mitos irracionales y estructuras perimidas, como lo pudo pensar Lukács o el comunismo oficial, sino que operaba como una fuerza activa y dinámica del presente. Bloch plantea que el empobrecimiento de la fantasía revolucionaria de la izquierda,

16. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, *op.cit.*, p. 17; Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, *op. cit.*, p. 3.
17. *Ibid.*, p. 227; *Ibid.*, p. 207.
18. *Ibid.*, p. 227; *Ibid.*, p. 207.

19. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, libro v, 1935-1937, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1999, p. 28.

aún impregnada de la inercia mecanicista de la segunda internacional, y el tinte pseudo-racionalista de sus estrategias de propaganda, la convirtieron, finalmente, en cómplice del ascenso del nazismo: "en la medida en que la *propaganda* marxista carece de todo *territorio opuesto* al mito, de toda transformación de comienzos míticos en reales, de sueños dionisíacos en revolucionarios, un elemento de culpa se hace evidente en el surgimiento del nacionalsocialismo, esto es, una culpa de parte del demasiado vulgar marxismo".[20] Delimitar esos *territorios opuestos al mito*, diseñar dispositivos de transformación *de sueños dionisiacos en revolucionarios* es la tarea que Bloch asume con su concepto de *Ungleichzeitigkeit*, el concepto de una temporalidad estratificada elogiado por Benjamin.

De este modo, y desde una revisión de los postulados de la crítica de las ideologías marxista tradicional, Bloch se toma en serio la idea marxiana de una asincronía en el desarrollo de las superestructuras, que le lleva a plantear la legitimidad –*indirecta*, "dialéctica"– de esas fuerzas, la necesidad de aprovechar esos elementos asincrónicos en una dirección anticapitalista. Benjamin había planteado un movimiento análogo en su dialéctica de sueño y despertar: "el aprovechamiento de los elementos oníricos en el despertar es el ejemplo clásico del pensamiento dialéctico".[21] Puede sugerirse entonces que la tarea, para ambos autores, no es la de una crítica ideológica que descarte o menosprecie esos contenidos subterráneos, oníricos o dionisiacos como engañosa mitología, mera irracionalidad, etcétera. De lo que se trataría, más bien, sería de una crítica singular, "crítica salvadora" en el sentido preciso de *crítica ensambladora*, *rettende* en el preciso sentido de *montierende Kritik*; una crítica que sepa operar un montaje temporal entre las contradicciones no contemporáneas y la contradicción contemporánea, activando lo que Bloch denomina una "dialéctica multi-estratificada", es decir, una dialéctica que sepa manejar la compleja variedad de estratos temporales activos en una actualidad, una actualidad que nunca coincide consigo misma como pretenden los pseudo-ilustrados, marxistas o socialdemócratas. Sobre el final de la sección celebrada por Benjamin, Bloch distingue la dialéctica hegeliana de su propia concepción de una dialéctica

> No contemplativa, que posee la riqueza de la sustancia no en pasados dorados sino en la herencia actual de su fin en el Ahora, dicho brevemente, que gana *fuerza revolucionaria adicional* precisamente de la riqueza *incompleta* del pasado, y no de su "superación" en la etapa final. Recién entonces este no-pasado, en tanto nunca totalmente devenido, y por tanto los persistentes contenidos subversivos y utópicos [...] son aprovechados. Una dialéctica expandida [mehrräumige] se prueba sobre todo en la dialectización de contenidos aún "irracionales".[22]

La no-sincronicidad involucra un concepto estratificado de la temporalidad, una condensación de pasado, presente y futuro en el *ahora*, y una lectura política de esa concentración temporal. Con ello buscaba Bloch hacerse cargo de un legado radical que la izquierda, bajo prejuicios pseudo-iluministas, abandonó a la derecha. En estrecha relación a estos planteos podemos comprender y desplegar no sólo la noción benjaminiana de *Jetztzeit*, sino también la famosa consigna que Benjamin trata en su ensayo sobre el surrealismo de 1929: "ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio de la revolución".[23] La proximidad entre ambos proyectos es evidente.

20. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, *op. cit.*, p. 66; Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, *op. cit.*, p. 60.

21. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 49.

22. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, *op. cit.*, pp. 125-126; Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, *op. cit.*, p. 116.

23. Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 313.

La otra sección elogiada por Benjamin, el parágrafo de Bloch sobre *Märchen* y *Mythos*, va en la misma dirección de "la dialectización de contenidos aún 'irracionales'", y nos permite a la vez dar un paso más. Se encuentra en una parte más amplia titulada "Über Märchen, Kolportage und Sage". Bloch comienza con un breve fragmento que dice: "[…] estos cuentos de hadas son la revuelta del hombre pequeño contra los poderes míticos, son la razón de Pulgarcito contra el gigante. Primero el ser errante comienza a hacer espacio para una vida diferente de aquella en la que uno ha nacido, o, por encantamiento, ha tropezado. En vez de destino, una historia comienza [Statt Geschick beginnt eine Geschichte]".[24] El colportaje del siglo XIX (esto es, cierta literatura popular, vulgar y barata, y centralmente Karl May), cumple para él la misma función que el cuento de hadas: adentrarse en el territorio del mito para vencer las fuerzas del destino y rescatar el mundo de los sueños de los poderes demónicos. *Pulgarcito es el devenir menor del mito*: instalado en terreno de las sagas y leyendas populares, hace valer allí mismo –como el caballo de Troya de los griegos, dirá Benjamin– los derechos de la astucia del débil contra los poderes demónicos del mito. No es casual que aquellos pasajes del libro de Bloch en los que se habla de las figuras transicionales entre la saga y el cuento de hadas sean citados por Benjamin nada menos que en su ensayo sobre Leskov y la figura del narrador.[25] Como Pulgarcito para Bloch, también para Benjamin el cuento de hadas comparte con la narración la remisión a la idea de justicia.

24. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, *op. cit.*, p. 169; Ernst Bloch, *Heritage of our times*, *op. cit.*, p. 153.

25. Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, Madrid, 2009, p. 62.

III

Surrealismo, montaje, no-simultaneidad, y la dialéctica de *Märchen* y mito son algunos de los motivos teórico-políticos compartidos por ambos autores. Bloch toma como modelo de pensamiento surrealista al Benjamin de *Einbahnstrasse*; ambos asumen el montaje surrealista (que conocieron juntos en su estancia compartida en París) como estrategia de acceso a una época de crisis: como *colportaje filosófico*; Benjamin celebra la teoría de la *Ungleichzeitigkeit* que a su vez anticipa su propia noción de una temporalidad estratificada y políticamente explosiva; ambos desarrollan una teoría del *Märchen*, y Benjamin incluso cita a Bloch en su famosa teoría de la narración. Este conjunto de afinidades e influencias mutuas hace comprensible y esperable que ambos autores se hayan visto enfrentados, en la misma época, con las teorías de la fantasía colectiva de Klages y Jung. Como sabemos, ese fue el lugar al que Benjamin se vio llevado en el desarrollo de su proyecto de los pasajes, y en particular en la fase que culmina en el primer *exposé*, de 1935, y fue un territorio en el que se mantuvo, aunque matizando y sofisticando su instrumental, hasta su muerte. La historia del concepto troncal de los pasajes, el concepto de "imagen dialéctica", arrastra la confrontación con Klages y Jung como su propia sombra. De allí que esta confrontación representaba para Benjamin su "Lieblingsplan",[26] un proyecto que presentó a través de Adorno al Instituto de Investigación Social, instalado en ese momento en el exilio norteamericano. Por distintas razones (centralmente: la sección psicológica del Instituto estaba a cargo de otros), Horkheimer desaprobó esta opción, e inclinó a Benjamin a adentrarse en el estudio de Baudelaire. Su "plan preferido" quedará en el tintero, y se expresará, de manera fragmentaria y episódica en algunos fragmentos de los pasajes.

26. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 953.

Bloch, por su parte, dedicó tres amplios ensayos de *Herencia de esta época* a una explícita discusión con estos autores, más allá de las reiteradas menciones aisladas que encontramos en el resto del libro. En lo que sigue, intentaremos reponer la poco conocida *Auseinandersetzung* blochiana con Klages y Jung, para evaluar sus afinidades con el abordaje benjaminiano.

Dos observaciones preliminares: por un lado, es importante destacar que Bloch discute básicamente con los mismos libros con los que se midió Benjamin: *Vom kosmogonischen Eros* (*Sobre el eros cosmogónico*, 1922) de Klages, y *Seelenprobleme der Gegenwart* (*Problemas espirituales del presente*, 1932), de Jung. Por otro lado, el conjunto de su abordaje de estos dos autores está cargado por la misma tensa ambigüedad que domina en la recepción benjaminiana: de un lado, una afinidad sobre todo a nivel de la teoría antropológica y epistemológica, de otro, un profundo rechazo del conservadurismo político y de la visión de la historia de estos autores.

En cuanto a Klages, Bloch realiza una operación de varias dimensiones. En primer lugar, subraya que un "Urmensch", humanidad primitiva, nunca existió. La real sustancia del hombre y del mundo sólo se realiza "en la luz de la historia, no en el 'comienzo'".[27] Es por esto que "sólo la clase con futuro podrá también utilizar y poseer un pasado dionisíaco. Sólo este futuro extraerá de la intoxicación [*Rausch*] no la bestia o el cliché, sino fermentación aún posible".[28] Aquí vemos un doble criterio histórico y de clase, claramente marxista, para delimitar el sentido emancipatorio de la recuperación de aquella "ebriedad" que también Benjamin intentaba rescatar en su ensayo sobre el surrealismo.

27. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, *op. cit.*, p. 336; Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, *op. cit.*, p. 305

28. *Ibid.*, p. 336; *ibid.*, p. 306.

Por otro lado, Bloch sitúa en la cuestión de la *imagen* el eje de la teoría de Klages, de su visión del conocimiento auténtico. El contrapunto entre concepto e imagen, que se asocia al contrapunto entre conocimiento y verdad, entre signo y nombre, da cuenta de una suerte de epistemología vitalista compartida por Bloch, y fue a su vez central en la recepción benjaminiana de Klages.[29] Sin embargo Bloch critica un rasgo clave de la noción de imagen de Klages: la *distancia*, la pretensión de mantener las imágenes de deseo y felicidad *a distancia* de los hombres (la cuestión del *acercamiento*, lo sabemos, es central en el ensayo benjaminiano sobre la obra de arte). Ésta sería la marca de esta "sentencia de muerte dionisíaca de la cultura burguesa",[30] muy diversa al romanticismo, en el que la distancia aún hablaba de un futuro, de una felicidad alcanzable.

Por último, y en relación con este carácter inasequible de la imagen, plantea (en sorprendente paralelo con Benjamin) la distinción fundamental entre imágenes arcaicas e imágenes genuinas, dialécticas. Dada la importancia de este paralelo, nos permitimos citar *in extenso*:

> La facultad cognitiva de amplio alcance [de las imágenes –LG], tras la retirada del cálculo, está cerca y a la mano. [...] Las imágenes de un Klages, meramente arcaicas [bloß archaichen (...) Bilder], y sobre todo mantenidas como contemplativamente arcaicas, no son adecuadas para esto, sino más bien las imágenes genuinas [...] ellas emergen de la inquietud de la dialéctica [Unruhe der Dialektik] [...]. Si uno pregunta

29. Estos tres registros son los que desarrolla el importante trabajo de Michael Pauen sobre la relación entre Benjamin y Klages. Véase Michael Pauen, "Eros der Ferne. Walter Benjamin und Ludwig Klages", en Klaus Garber y Ludger Rehm, *Global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, Múnich, Fink, 1999, pp. 693-716.

30. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, *op. cit.*, p. 342; Ernst Bloch, *Heritage of our times*, *op. cit.*, p. 310.

por estas imágenes genuinas […] ellas son ya las imágenes de deseo [*Wunschbilder*] contenidas en los cuentos de hadas [*Märchen*], son sobre todo las imágenes de esperanza [*Hoffnungsbilder*] de asombro atónito […], son también esas "formas" de lo sublime [Erhabenheit] que, como dice Kant, transmiten una premonición de nuestra futura libertad. Y precisamente estas imágenes se vuelven concretamente visibles sólo desde las alturas de la conciencia andante, desde la posición de lo más nuevo que sólo lleva consigo lo "más antiguo" para –en total vigilia [*Wachheit*]– disolverlo y heredarlo–.[31]

Pasajes como éstos no sólo testimonian la sorprendente afinidad, incluso terminológica, con los planteos metodológicos de Benjamin, sino que sirven también para esclarecer, con base en esta afinidad, los propios desarrollos benjaminianos. Por un lado, se enlazan en un mismo trazo un conjunto de motivos que en Benjamin los encontramos de manera menos articulada, y muchas veces en textos raramente pensados de manera conjunta (aquí la "imagen dialéctica" se asocia no sólo a las imágenes de deseo y a la idea del despertar [aquí *Wachheit*, en Benjamin *Erwachen*], sino también al *Märchen* y a la idea kantiana de lo sublime –desplegadas por Benjamin en otros contextos, como el ensayo sobre el narrador o el otro sobre *Las afinidades electivas* de Goethe–). Por otro lado, encontramos precisiones útiles para el esclarecimiento del planteo benjaminiano. Por ejemplo, la afirmación de que la imagen arcaica plantea una relación *contemplativa* con la imagen, dando por supuesto la ligazón entre imagen y *acción*; o también la idea de que la "disolución" de "lo más antiguo" (la "disolución de la mitología en el espacio de la historia", decía Benjamin)[32] es también la condición, precisa Bloch, para su "herencia".

31. *Ibid.*, pp. 342-343; *ibid.*, p. 310-311.
32. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.*, p. 460.

En cuanto a Jung, la lectura de Bloch también muestra diversas dimensiones. Antes que nada, Freud es señalado como modelo, es propuesto como parámetro de su crítica a Jung: "ciertamente, Freud también fue hacia abajo, de hecho tomó primeramente el sueño como camino. De manera más decisiva, situó el instinto como la base y el intelecto como reflejo; también su mundo es oscuro y el instinto como libido es suficientemente 'irracional'. Pero si Freud demolió hacia la base [*baute Freud auf den Grund ab*], esto no ocurrió con los *medios* de la base, sino con la conciencia más lúcida y analítica".[33] Nuevamente, una coincidencia fundamental con Benjamin, que ya en su correspondencia con Adorno comienza a plantear la necesidad de contrarrestar la tendencia arcaizante de Jung desde una apropiación del psicoanálisis freudiano.[34] En Bloch esta estrategia parece más consolidada para esos años, y más desarrollada en su texto.

En segundo lugar, se muestra el modo en que las propuestas de Jung y Klages pueden ser entendidas como una avanzada contra el psicoanálisis freudiano:

Los amantes de la oscuridad onírica están atacando esto hoy, los Prinzhorn, los Jung, los Klages, los fascistas abiertos o crípticos de la psico-

33. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, *op. cit.*, p. 344; Ernst Bloch, *Heritage of our times*, *op. cit.*, p. 312.
34. Véase, por ejemplo, la carta de Adorno del 5 de diciembre de 1934: "Freud somete a Jung precisamente a esa dura prueba nominalista que posiblemente resulte necesaria para acceder a la protohistoria del siglo XIX […] la crítica individualista, pero dialéctica, de Freud podría contribuir a romper con el arcaísmo de aquella gente". Véase Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 74. Poco después Benjamin (en carta del 10 de junio de 1935) asumirá este contrapunto e inquirirá a su amigo por las alternativas de un "psicoanálisis del despertar". Véase *ibid.*, p. 107. Dadas las fechas de este intercambio con Adorno, podemos ya suponer que uno de los motivos del interés benjaminiano por Freud haya provenido, también, de su lectura del libro de Bloch, en ese momento ya realizada.

logía. Resulta sumamente interesante aquí cómo la fascistización de la ciencia tuviera que cambiar precisamente aquellos elementos de Freud que aún procedían del período ilustrado y materialista de la burguesía. Esto comienza con el propio instinto, que no es sólo sexual sino también codicioso, salvaje y soñante por sí. Sobre todo, el inconsciente aquí ya no es individual, es decir, no es una condición adquirida en el hombre particular, como era en el ser humano liberal, sino un tesoro de la humanidad primitiva que comienza a revivir; no es tampoco represión sino retorno exitoso, no es el origen de neurosis sino posiblemente su cura.[35]

Benjamin transcribe literalmente este fragmento, casi completo, en su trabajo sobre los pasajes, nada menos que en la carpeta N,[36] demostrando que el creciente interés de Benjamin por el psicoanálisis en la fase tardía del proyecto de los pasajes se encuentra estrechamente ligado, y quizá incluso suscitado, por estas reflexiones de Bloch.

En términos ontológicos, Bloch contrapone a lo arcaico de Jung su propia noción de lo "aún no consciente". Lo problemático de la noción de "arquetipo" no es sólo su pretensión de ahistoricidad, sino su dirección unilateral hacia el pasado fundante: "*nada nuevo ocurre bajo sus noches* […] Ellos no sólo restringen la imaginación artística, tanto más aplastan la imaginación revolucionaria o el avance hacia lo aún no consciente, lo aún nunca pensado, lo nunca completado".[37] Esto no implica que en Bloch hallemos una negación de las fuerzas arcaicas, sino en todo caso su dialectización con los elementos utópicos:

35. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, *op. cit.*, p. 344-345; Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, *op. cit.*, p. 313.
36. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, pp. 398-399.
37. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, *op. cit.*, p. 348; Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, *op. cit.*, p. 315.

[…] en los comienzos revolucionarios de la imaginación burguesa, en el Sturm und Drang, sobre todo en Hamann […] en lo arquetípico aparecía la más compleja dialéctica. Se mostraba que todo camino hacia "el inconsciente del comienzo" es igualmente […] un camino encapsulado *hacia lo aún no consciente* de aquello que yace en los seres humanos y aún no ha devenido en su historia. Precisamente en el inconsciente colectivo-arcaico, que una psiquiatría reaccionaria pone en juego contra el inconsciente meramente personal de Freud, algo aún no manifiesto [*Lautgewordenes*] está encapsulado –junto al sinsentido inmemorial y la superstición.[38]

La noción de lo "aún-no-consciente" también acompaña de manera sostenida las reflexiones benjaminianas para los pasajes,[39] y se vinculan a su propia noción del *ahora* como actualización de lo pendiente en el pasado. Justamente el pasaje en el que se plantea la tarea de "disolver la 'mitología' en el espacio de la historia" continúa: "lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido".[40]

Se plantea asimismo una distinción entre cierto "uso" del mito aparentemente legítimo, y un "encantamiento" operante en su uso reaccionario: "el uso reaccionario del 'mito' proviene exclusivamente de este encantamiento"[41] que los teóricos reaccionarios tienden sobre él. "Pero más allá de este encantamiento, ciertamente en el encapsulamiento de algunas de las propias imágenes míticas, hay ocasionalmente una cifra de cuento de hadas [*Märchenchiffer*] de luz aún no devenida y de las tierras utópicas de la felicidad […]

38. *Ibid.*, p. 348-349; *ibid.*, p. 316.
39. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, pp. 394, 460, 992
40. *Ibid.*, p. 460.
41. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, *op. cit.*, p. 349; Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, *op. cit.*, p. 316.

De aquí la emergencia de esto 'primitivo' en todos los tiempos de genuina revolución y, de hecho, también en los tiempos fraudulentos y confusos de 'revolución' fascista".[42]

Este planteo puede ligarse a la distinción benjaminiana entre un uso marxista y un uso fascista de Bachofen en su ensayo sobre el antropólogo.[43] En plena *Bachofen-Renaissance*, Benjamin a la vez reconoce una ambigüedad en el legado del sabio suizo (y por lo tanto de las propias fuerzas ctónicas por él estudiadas), y toma explícito partido por lo que podríamos llamar una "izquierda bachofeniana" que se remonta, según el mismo ensayo benjaminiano, a Engels, Lafargue o Elisée Reclus. Este doble gesto fundamental vincula de manera estrecha a Bloch y Benjamin como pensadores del mito.

La siguiente cita de Bloch permite reconocer el modo en que se articulaban, en su proyecto de disolución y rescate del mito, la dialéctica del cuento de hadas con la dialéctica marxista:

> Tales imágenes arcaicas [las "imágenes auténticas" –LG] sin embargo –como las de los "cuentos de hadas" en el "mito"– eluden por completo un indiscriminado *laudator temporis acti* [elogio del tiempo pasado]. Porque en ellas el lema sería que el sueño del tiempo arcaico descansa efectivamente en el "comienzo", a saber, en la revolución socialista. Sólo el comienzo, que hace eso con la historia humana, gana también el terreno de lo "primitivo" de manera concreta, conforme *al poder de sus imágenes de cuentos de hadas* [*Märchenbilder*], *imágenes oníricas de felicidad* [*Glükstraumbilder*].[44]

42. *Idem.*
43. Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, p. 223ss.
44. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, *op. cit.,* p. 351; Ernst Bloch, *Heritage of our times*, *op. cit.,* p. 317.

Por su parte, Benjamin había dicho en una famosa cita: "el despertar venidero está, como el caballo de madera de los griegos, en la Troya de lo onírico".[45] La dialéctica de *Märchen* y *Mythos*, como la del despertar y el sueño, movilizan la lógica del "devenir menor": internarse en el propio terreno del enemigo para realizar la delicada tarea de desconectar lo "primitivo" de su sustrato demónico y arcaizante, y de ligarlo a la potencia histórica de la "revolución socialista".

El contrapunto entre *Geschick* y *Geschichte*, entre *Mythos* y *Märchen*, entre imagen arcaica e imagen dialéctica, entre sueño y despertar, entre una singular concepción de lo primitivo como lo aún no devenido del pasado que interpela el presente y que moviliza a la acción política: todos estos son elementos en los que convergen Benjamin y Bloch, y que evidencian un proceso de mutua influencia intelectual. En ambos se plantea un "devenir menor" de las fuerzas subterráneas del mito a través del *Märchen* y del *Kolportage*, así como de la interpretación histórico-materialista. Ambos autores están tras esa teoría política de la imaginación colectiva, una imaginación que se sumerge en las profundidades del inconsciente, pero que aspira a disipar las tinieblas y realizarse en un concepto ampliado de la razón: los dos están tras esa "fantasía exacta" (dice reiteradamente Bloch, con una expresión que Adorno luego retomará) que trabaja "con esa vieja ilustración que no olvida al hombre, y esa nueva ilustración, finalmente debida, que cuando viene a la luz también se lleva bien con lo latente, sin omisión de sus más oscuras profundidades".[46] Esa "nueva ilustración" aúna los esfuerzos de estos dos pensadores que, para decirlo con Adorno, lucharon por disipar el sueño, pero sin traicionarlo.

45. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, op. cit.,* p. 397.
46. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, *op. cit.,* pp. 408-409; Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, *op. cit.,* pp. 371-372.

IV

La constelación intelectual y conceptual en la que buscamos adentrarnos y que, para decirlo abruptamente, representa la aspiración a *una ilustración no racionalista*, puede ser evadida, fundamentalmente, de dos maneras: o bien desde el cielo anti-iluminista de los cantos de sirena del neoconservadurismo, que desconectará esta constelación de su raigambre crítico-emancipatoria, o bien desde los reclamos ilustrados de claridad y distinción epistémico-política, ciegos a los motores no siempre racionales de la acción. Es el riesgo que asumía una postura como la que Bloch y Benjamin construyeron de cara al debate político e intelectual de la Europa fascista. Ahora bien, si en aquella época podía resultar irritante la ambigüedad en la que se situaban estos planteos (como de hecho le resultó a Adorno en relación con Benjamin, o a Lukács en relación con Bloch), es más bien decepcionante que los comentadores contemporáneos sigan perdiendo de vista la singularidad de su postura. Así, el rescate que Manfred Frank hace de Bloch como pensador del mito es acaso una de las formas más insidiosas de ocultar la potencia de su legado. Su *El dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología*[47] representa un ejemplo paradigmático de cómo convertir al pensamiento de Bloch en una queja romántica por la pérdida del sentido, y su filosofía del mito en una actitud reactiva ante el desencantamiento del mundo. Frank plantea el retorno del mito como el retorno de fundamentos firmes en una época postradicional de escepticismo y falta de sentido. Y para ello retrotrae al Bloch que aquí tematizamos, al de *Herencia de esta época*. Sin embargo, en Bloch el mito no responde a una supuesta "crisis del sentido". Su rescate de las energías míticas se refiere de manera explícita al rescate de las fuerzas movilizadoras de la ebriedad, y no de la eficacia

47. Manfred Frank, *El dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología*, Barcelona, Serbal, 1994.

normalizadora de imágenes arcaicas. En Bloch, la referencia al mito es la remisión a lo dionisiaco que, en vez de dar fundamento firme, dinamiza y moviliza los elementos de una cultura de otro modo entregada a la inercia del cálculo. Dicho bruscamente: Bloch no puede ser utilizado sin injusticia por parte del rescate neoconservador del mito en los años ochenta. Justamente porque el Bloch al que refiere este rescate, el de *Herencia de esta época*, es el esforzado marxista que una y otra vez, paso a paso, va inscribiendo la diferencia decisiva que distancia su esfuerzo de renovación del marxismo desde el espíritu del *colportaje*, del usufructo por parte de la derecha del depósito de imágenes colectivas de deseo alojadas en las diversas configuraciones de lo moderno. Cuando Frank escribe "Bloch" debería leerse simplemente "Jung", ese sustrato de pensamiento arcaico que sólo ingresaba en consideración de Bloch tras atravesar el "devenir menor" del *Kolportage* y los cuentos de hadas, y las pruebas dialécticas e históricas del marxismo. Es en este sentido preciso que se puede hablar en Bloch de un rescate no reactivo del mito.

En otro texto surgido también en los años ochenta, Anson Rabinbach[48] propone una de las lecturas más lúcidas de la relación entre el pensamiento temprano de Bloch y el de Benjamin. Sin embargo, su interpretación parece recaer en el vicio contrario al de Frank, tal como se refleja en el balance final de su ensayo: "como Ferenc Féher ha observado en sus lúcidos comentarios sobre el joven Lukács, pero aplicables también a Bloch y Benjamin, 'sin la norma de la Ilustración –que incluye el respeto por las opiniones disidentes, tan marcado en Luxemburg y tan completamente ausentes en Lenin– no hay manera de anticipar si la rebelión romántica continuará la senda política de Lukács o de Heidegger. Sin esta

48. Anson Rabinbach, *op. cit.*

norma ella sólo puede resultar en consecuencias destructivas, por diferentes que puedan ser'. Bloch y Benjamin nunca resolvieron el dilema de los tempranos años veinte: cómo transformar una visión de la utopía fundamentalmente ambigua [Janus-faced] en un claro programa de emancipación política. Este es el lado negativo de la utopía, uno que paralela al lado negativo de la Ilustración tan claramente diagnosticado por la visión mesiánica".[49] Por supuesto, lo que en este comentario se pierde (quizá por no haber avanzado de los primeros textos a los trabajos de los años treinta) es justamente el postulado de una "nueva ilustración" implícito en ambos autores, ajena al reduccionismo operante en la apelación a una supuesta "norma de la ilustración".

Hoy, ya agotado el debate modernidad/posmodernidad, acaso estemos en mejores condiciones para aprovechar la singularidad del pensamiento benjaminiano y blochiano sobre la relación entre la emancipación política y las fuerzas de la ebriedad, entre revolución y mito, entre prefiguración del futuro y remisión a lo arcaico. La actualidad de su pensamiento radica en el esbozo de una teoría de la imaginación política, de la fantasía social, una psico-historia materialista que aspira a la interpretación de los sueños colectivos y a la puesta en valor de su potencial disruptivo, una teoría histórico-materialista del inconsciente colectivo como depósito de energías con el que hay que saber contar para la acción política. Este horizonte de una ilustración no racionalista, o, con más precisión, de "*una izquierda que no quiere dejar la organización del retorno de lo reprimido a la reacción*",[50] parece especialmente pertinente en una época en la que el debate intelectual abandonó los esquematismos polares que las discusiones sobre lo posmoderno instalaban, y en la

49. *Ibid.*, p. 123-124
50. Walter Benjamin en Christina Ujma, *op. cit.*, p. 301.

que lo más movilizador e inquietante de la política parece requerir nuestra agudeza para lidiar con figuras de la acción política que van más allá de los límites del racionalismo ilustrado convencional, sea en las regresiones fundamentalistas o en las nuevas configuraciones del "pueblo" y lo "popular".[51]

51. Dos de los más atentos lectores de Benjamin, que son a la vez voces de peso en el debate teórico contemporáneo, Giorgio Agamben y Georges Didi-Huberman, muestran la necesidad de pensar lo político en los márgenes de la razón iluminista y sus principales conceptualizaciones: sea desde la estructura paradójica del "estado de excepción", en el primero, sea desde una teoría de las imágenes históricas de raigambre psicoanalítica, en el segundo. En Didi-Huberman, de hecho, encontramos una de las pocas referencias en la escena contemporánea a Bloch, y en particular a sus teorías de la no-contemporaneidad y del montaje de *Erbschaft dieser Zeit*. Véase Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Madrid, Machado, 2008.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor, *Notas sobre literatura*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal, 2003.

——— y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta, 1998.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Briefe,* libro v, 1935-1937, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1999.

———, *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Akal, 2005,

———, *Obras,* libro II, vol. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, 2010.

———, *Obras,* libro II, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, 2009.

——— y Gershom Scholem, *Correspondencia (1933-1940)*, Madrid, Trotta, 2011.

Bloch, Ernst, *Erbschaft dieser Zeit*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1985.

———, *Heritage of Our Times*, Neville y Stephen Plaice (trads.), Cambridge, Polity Press, 1991.

———, "Recollections of Walter Benjamin", en Gary Smith, (ed.), *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology (MIT), 1991.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1978.

Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Madrid, Machado, 2008.

Doherty, Brigid, "'The Colportage Phenomenon of Space' and the Place of Montage in *The Arcades Project*", en *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 81, núm. 1, Routledge, 2006.

Frank, Manfred, *El dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología*, Barcelona, Serbal, 1994.

Habermas, Jürgen, *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 1986.

Kambas, Chryssoula, "Ball, Bloch und Benjamin. Die Jahre bei der *Freien Zeitung*", en *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. Moderne, Exil und Kulturtransfer in Walter Benjamins Werk*, Hannover, Offizin, 2009.

———, "Walter Benjamin lecteur de Réflexions sur la violence", en *Cahiers Georges Sorel*, núm. 2, 1984.

Löwy, Michael, *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1997.

Pauen, Michael, "Eros der Ferne. Walter Benjamin und Ludwig Klages", en Klaus Garber y Ludger Rehm, *Global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, Múnich, Fink, 1999, pp. 693-716.

Rabinbach, Anson, "Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism", en *New German Critique*, núm, 34, invierno de 1985, pp. 78-124.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987.

Steiner, Uwe, "The True Politician: Walter Benjamin's Concept of the Political", en *New German Critique*, núm. 83, 2001.

Ujma, Christina, *Ernst Bloch Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus. Erörterungen mit Berücksichtigung von Lukács und Benjamin*, Stuttgart, M. und P., Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995.

CULPA, INMANENCIA Y DINERO: COMENTARIO A "CAPITALISMO COMO RELIGIÓN"

MARIELA VARGAS

GÉNESIS DEL TEXTO

Las tres hojas de extensión de "Capitalismo como Religión"[1] es "uno de los más penetrantes fragmentos póstumos de Benjamin"[2] y también uno de sus escritos más oscuros, no sólo por su densidad y complejidad, sino también por la relativamente poca información sobre la que se dispone sobre su génesis, contexto y finalidad. En este trabajo intentaré analizar las distintas referencias presentes en el texto y a partir de la reconstrucción que hago de las mismas, defenderé la hipótesis de que en este texto Benjamin no sólo desarrolla una teoría del origen del capitalismo y su vínculo con la religión, sino que exploró las distintas salidas posibles al mismo. Conviene señalar que *Kapitalismus als Religion* [Capitalismo como religión] no es el título que Benjamin eligió para encabezar la totalidad del texto, sino que éste correspondía sólo a la última sección del fragmento.[3] Además de no tener título, el texto era más extenso y algunos de esos pasajes fueron publicados en otros lugares de las Obras Completas.[4] El título del fragmento remite al libro de Bloch *Thomas Münzer. Theologe der Revolution*, donde la expresión "capi-

1. Walter Benjamin, "Kapitalismus als Religion", en *Gesammelte Schriften*, libro VI, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991, pp. 100-103.
2. Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 105.
3. Uwe Steiner, "Kapitalismus als Religion", en Burkhardt Lindner (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2006, p. 167.
4. La primera parte del mismo consistía en un conjunto de notas breves agrupadas bajo el título *Geld und Wetter (zur Lesabéndio-Kritik)*, que los editores de los *Gesammelte Schriften* publicaron en otra sección del tomo VI de las Obras

talismo como religión" se encuentra de manera casi textual. Allí Bloch afirma que con la reforma y el calvinismo

> la conciencia religiosa se vio privada de la tensión entre el estado de pecado y el estado original, en virtud de una reforma que, en definitiva, supuso no ya una tergiversación, sino el total desprendimiento del cristianismo e incluso llegó a establecer los elementos de una 'religión' nueva, a saber, el capitalismo, entendido éste como religión y como iglesia de Mammón.[5]

La importancia de Bloch para entender mejor el contexto de génesis del fragmento es innegable. La lectura del manuscrito de *Thomas Münzer. Theologe der Revolution* en 1921[6] habría sido el disparador para la redacción de *Capitalismo como religión*.[7] Además,

Completas, en las "Anmerkungen" sobre *Dirección única* (véase Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VI, *op. cit.*, p. 941.). Esa decisión se debe probablemente a que Benjamin incluyó algunas de las formulaciones de aquellas notas en *Dirección Única*, en un apartado titulado *Steuerberatung* (véase Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro IV, *op. cit.*, p. 139.), donde se trata principalmente de la relación entre dinero y vida y en el que resuenan algunos temas de "Capitalismo como religión".

5. Ernst Bloch, *Thomas Münzer. Teólogo de la revolución*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968, p. 151.

6. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, vol. 2, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2000, pp. 213.

7. Contrastando los autores citados por Benjamin en el fragmento con su *Verzeichnis der gelesenen Schriften* (véase Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VII, *op. cit.*, p. 437) los editores de los *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, datan el texto con cierta seguridad a mediados de 1921 (véase *ibid.*, p. 690). Uwe Steiner y Werner Hamacher coinciden con la datación en 1921 propuesta por los editores de las *Obras completas,* pero agregan, además, que el texto no podría haber sido escrito antes de finales de aquel año. Este ligero desplazamiento de la fecha de redacción del texto se basa en la importancia que dichos autores le atribuyen al contacto de Benjamin con Ernst Bloch y, en particular, a la lectura del *Thomas Münzer*. Véase Uwe Steiner,

Benjamin mantenía por entonces contacto personal con Bloch. De hecho, "más que su libro" [*Geist der Utopie*], confiesa Benjamin en una carta a Ernst Schoen, que fueron las conversaciones con Bloch las que lo habían llevado a volcarse a la reflexión sobre la actualidad política: "su conversación apuntaba tan frecuentemente a mi rechazo de *toda* tendencia política actual, que finalmente me vi obligado a una profundización de esta cuestión que, espero, haya valido la pena".[8] *Kapitalismus als Religion* debe entenderse entonces como parte de un conjunto de textos con los que Benjamin, en un esfuerzo por pensar la actualidad política de la República de Weimar, pretendía establecer las líneas fundamentales de lo que el llamaba su "política".

LAS CAPAS DEL FRAGMENTO

Sin embargo, de aquel "arsenal de trabajos políticos"[9] solamente sobrevivió y llegó a publicarse en vida *Para una crítica de la violencia*, en 1921 en el *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*. Dentro del contexto más amplio del fragmento pueden incluirse, también a través de la referencia a Bloch, el *Fragmento teológico-político* (1922), *Destino y carácter* (1919) y el ensayo sobre '*Las Afinidades Electivas' de Goethe* (1921). Las raíces menos visibles del texto se extienden fuera de su obra, en otras direcciones, imprescindibles también para comprender las tesis de Benjamin sobre la estructura del capitalismo. Cada tesis se sitúa, como una suerte de capa geológica, a diferentes niveles de profundidad: entre las más hondas se encuentran los

"Kapitalismus als Religion. Anmerkungen zu einem Fragment Walter Benjamins", en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, núm. 72, 1998, pp. 147-171; Werner Hamacher, "Schuldgeschichte. Benjamins Skizze: Kapitalismus als Religion", en Dirk Baecker (ed.), *Kapitalismus als Religion*, Berlín, Kadmos, 2003, pp. 77-119.

8. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, vol. 2, *op. cit.*, p. 46.

9. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, vol. 3, *op. cit.*, p. 9.

conceptos provenientes de la filosofía de Hermann Cohen; una capa intermedia y visible en el boceto benjaminiano está representada por las ideas de Georg Simmel sobre la función del dinero en la vida social, mientras que la superficie está constituida por la referencia a *La ética protestante y el espíritu del capitalismo,* de Max Weber.

LA ESENCIA RELIGIOSA DEL CAPITALISMO

"Hay que ver en el capitalismo una religión, es decir, el capitalismo sirve esencialmente a la satisfacción de las mismas preocupaciones, suplicios e inquietudes a los que antaño las así llamadas religiones solían dar una respuesta".[10] El fragmento se abre sin prolegómenos con esta tesis fuerte, que postula la completa homologación entre capitalismo y desde el punto de vista de sus funciones. Sin embargo, las relaciones que Benjamin plantea entre ambos son más complejas, y esta tesis es matizada inmediatamente mediante la afirmación de que el capitalismo posee una "estructura religiosa" y, líneas más abajo, de que se trata de un "fenómeno esencialmente religioso". Cuatro características serían reconocibles dentro de la estructura religiosa del capitalismo:

1. EL CAPITALISMO ES UNA "RELIGIÓN DE CULTO":

> En primer lugar, el capitalismo es una pura religión de culto, quizás la más extrema que haya existido jamás. En él todo tiene significación sólo en inmediata relación con el culto; no conoce ninguna dogmática especial, ninguna teología. El utilitarismo gana bajo este punto de vista su coloración religiosa.[11]

10. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VI, *op. cit.,* p. 100.
11. *Idem.*

2. ESTE CULTO SE CARACTERIZA POR SU "DURACIÓN PERMANENTE":

> Esta concreción del culto se encuentra ligada a un segundo rasgo del capitalismo: la duración permanente del mismo. El capitalismo es la celebración de un culto "sans [t]rêve et sans merci"[12] No existe en él ningún "día de semana", ningún día que no sea festivo en el horroroso sentido del despliegue de toda la pompa sacra, de la más extrema tensión de los fieles.[13]

3. EL CAPITALISMO ES UN CULTO "CULPABILIZANTE" NO SÓLO DE LOS FIELES, SINO TAMBIÉN DE DIOS MISMO:

> El del capitalismo sea probablemente el primer caso de un culto que no es expiatorio sino culpabilizante. En esto, este sistema religioso se halla a punto de arrojarse en un movimiento monstruoso. Una conciencia monstruosamente culpable, que no sabe cómo expiarse, apela al culto no para expiar en él esa culpa sino para hacerla universal, para hacerla entrar a martillazos en la conciencia y, finalmente y sobre todo, para implicar a Dios en esta culpa, de modo de hacer que él mismo finalmente se interese por la expiación. Ésta última no hay que esperarla del culto mismo, ni de la Reforma de esta religión, la que debería poder apoyarse en un elemento seguro de ella, ni tampoco del rechazo hacia ella. Es parte de la esencia misma de este movimiento religioso [,] que es el capitalismo [,] la perseverancia hasta el final, hasta la

12. Uwe Steiner llama la atención sobre este error de tipeo. En el original alemán se lee *sans rêve* ("sin sueño") en lugar del más probable *sans trêve* ("sin tregua"). Véase Uwe Steiner, "Kapitalismus als Religion. Anmerkungen zu einem Fragment Walter Benjamins", *op. cit.,* p. 156-157. El traductor al inglés, Chad Kautzer, también opta por esta variante. Véase Walter Benjamin, "Capitalism as Religion", en Eduardo Mendieta (comp.), *The Frankfurt School on Religion. Key Writings by the Major Thinkers*, Chad Kautzer (trad.), Nueva York, Routledge, 2004, p 262.
13. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VI, *op. cit.,* p. 100.

completa culpabilización final de Dios, hasta un estado de desesperación del mundo por el que justamente todavía *se espera*. En ello consiste lo que el capitalismo tiene de históricamente inaudito, que la religión no es ya la reforma del ser sino su destrucción. La expansión de la desesperación al rango de condición religiosa del mundo, de la que hay que esperar la salvación. La trascendencia divina se ha derrumbado. Pero Dios no ha muerto; ha sido incluido en el destino humano. Este paso del planeta hombre por la casa de la desesperación en la absoluta soledad de su órbita, es el ethos que define Nietzsche. Este hombre es el superhombre, el primero que comienza a practicar, reconociéndola como tal, la religión capitalista.[14]

4. EL CULTO CAPITALISTA ES CELEBRADO ANTE UN DIOS QUE SE ENCUENTRA OCULTO:

Su cuarto rasgo es que su Dios debe permanecer oculto; sólo en el cenit de su culpabilización puede ser invocado. El culto se celebra ante una deidad inmadura; toda representación, todo pensamiento sobre ella vulnera el secreto de su madurez.[15]

CULPA Y DEUDA. ANAXIMANDRO Y HERMANN COHEN

Hermann Cohen, uno de los filósofos que más influencia tuvo sobre el joven Benjamin,[16] cita en el capítulo "Die Idee des Messias und der Menschheit" de su libro *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* (1918) un fragmento de los presocráticos, sin dar mayores referencias sobre su autor: "el mundo debe pagar el castigo por su existencia".[17] Es ostensible la similitud de la frase citada por Cohen con el conocido fragmento de Anaximandro sobre el arjé y la justicia:

> El principio (*arjê*) de todas las cosas es lo indeterminado o ápeiron, pero a partir de donde hay generación (*génesis*) para los entes (*toîs oûsi*), hacia allí se genera (*gínesthai*) también la corrupción (*phthóros*), según la necesidad (*katà tò chreón*), pues ellos pagan (*didónai*) recíprocamente la pena (*díke*) y la compensación (*tísis*) por su injusticia (*adikía*) según el orden del tiempo (*katà tèn toû crónou táxin*).[18]

Para Anaximandro las cosas serían injustas unas respecto de las otras al existir más de lo que les corresponde según su medida o su ley.[19] La dimensión ética de la justicia, presentada como "orden del tiempo", aparece fusionada con la ley en el sentido judicial del término, y ambas son definidas a partir del cálculo que impulsa una economía propia de los elementos que constituyen el mundo, cuyas relaciones deben mantener un cierto equilibrio. Tanto el tiempo como la historia son pensados originalmente desde una perspectiva jurídica y ambos aparecen vinculados a una concepción económica del tiempo y de la existencia. Se les analiza desde el intercambio y el endeudamiento, y se propone el "pago de las culpas" como

14. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VI, *op. cit.,* p. 100ss.

15. *Ibid.,* p. 101.

16. Sobre las relaciones entre Cohen y Benjamin, véase Astrid Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, kritische Philosophie und vergängliche Erfahrung*, Berlín, Verlag Vorwerk 8, 2000.

17. Hermann Cohen, *La religión de la razón desde las fuentes del judaísmo*, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 189.

18. Hermann Diels y Walther Kranz (eds.), *Die Fragmente der Vorsokratiker,* tomo I, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1922, p. 12.

19. "In the world as a whole, complete and final victory is never granted to one or the other of the opposing forces (or litigants, as Anaximander imagined them): the balance between them is always being restored or maintained. If one gains a local advantage, the other is encroaching elsewhere". Véase William Guthrie, *History of Greek Philosophy*, tomo I, *The Earlier Presocratics and the Pythagoreans,* Cambridge, Cambridge University Press, 1962.

medio de expiación del exceso y la culpa en la que incurren las cosas cuando sobrepasan su medida. Es discutible que el fragmento de Anaximandro ofrezca soporte textual para la interpretación de Cohen, según la cual la "injusticia" que merece castigo es la mera existencia de las cosas y de los seres vivos. Sin embargo, en ese pequeño texto Cohen pretende ver aflorar, por vez primera, la idea de un "fin del mundo" en la filosofía griega, y agrega que "el fin del mundo encierra en sí la regeneración del mundo. La destrucción no se concibe sin restauración".[20] Benjamin, que estaba familiarizado con el texto de Cohen sobre la religión en el marco de la razón, pudo entrar así en contacto con la tesis presocrática de la imbricación entre tiempo y culpa.

El planteo de Benjamin en *Kapitalismus als Religion* se funda en la premisa de que dentro del sistema de la religión capitalista es imposible separar la culpabilidad mítica de la deuda económica.[21] La culpa/deuda, entendida como endeudamiento y culpabilización continuos, supone una estructura temporal codificada socialmente, pero experimentable a nivel individual y dotada de legitimidad económica, además de una sanción jurídica y eficacia psíquica. Este encadenamiento interminable de culpa y expiación es propio del mito y del paganismo, pues excluye la posibilidad de la intervención de la acción moral como realización de la libertad y, por lo tanto, en términos de Cohen y Benjamin, pre-religioso y proto-ético.

En esta etapa del pensamiento de Benjamin, la influencia de la filosofía de Cohen, una mezcla de crítica ilustrada y teología racionalista, cuyo objetivo era, partiendo de la religión monoteísta

20. Hermann Cohen, *La religión de la razón desde las fuentes del judaísmo*, *op. cit.*, p. 189.

21. Para una crítica de esta identificación, véase Norbert Bolz, "Der Kapitalismus-eine Erfindung von Theologen?", en Dirk Baecker (ed.), *Kapitalismus als Religion*, Berlín, Kadmos, 2003, pp. 187-207.

de la revelación, liberar al pensamiento de su "entrelazamiento con el mito",[22] lo conduce a una crítica al mito, cuyo punto de partida era el concepto de religión elaborado por aquél. A diferencia del cristianismo, el judaísmo de los profetas, la religión estrictamente monoteísta, y también la ética, empiezan ahí donde la categoría de la culpa pierde su validez. En *Destino y carácter* Benjamin opone "la visión de la inocencia natural propia del ser humano [al dogma de] la culpa natural de la vida humana, la culpa originaria cuya irresolubilidad fundamental es la doctrina y cuya ocasional resolución es la del culto del paganismo".[23] En este texto Benjamin contrapone los órdenes míticos, entre los que incluye algunas religiones, caracterizados por la adhesión a la categoría de la culpa, a la verdadera religión, en la que no tiene lugar la culpabilización de la criatura: "un orden, cuyos únicos conceptos constitutivos son la desdicha y la culpa y dentro del cual no hay camino pensable de liberación [...] no puede ser religioso, por más que el malentendido concepto de culpa lo haga parecer".[24]

También la temporalidad que instala la culpa es diferente de aquella propia de la redención: "el plexo de culpa es impropiamente temporal, completamente diferente por su tipo y por su medida del tiempo de la redención, de la música o de la verdad".[25] Benjamin entiende la estructura temporal en la que el capitalismo fuerza a vivir a sus fieles como marcada por la repetición permanente del ritual. Su determinación más propia es aquella del tiempo mítico, en el que la mera vida (*bloßes Leben*), el sólo hecho de existir, genera una culpa/deuda que no puede ser saldada jamás, que sólo

22. Hermann Cohen, *Jüdische Schriften*, tomo III, *Zur jüdischen Religionsphilosophie und ihrer Geschichte*, Berlín, Schwetschke & Sohn, 1924, p. 158.

23. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro II, *op. cit.*, p. 178

24. *Ibid.*, p. 174

25. *Ibid.*, p. 176.

crece, dejando detrás pilas y pilas de ruinas, las ruinas del progreso. La mera vida es la vida de la reproducción y la vida abocada a la satisfacción de las necesidades fisiológicas básicas. La mera vida está también determinada por el mito, pues sólo apunta a reproducirse en el marco de la naturaleza. Tanto el paganismo como el cristianismo responden a esas *necesidades prácticas* básicas, perpetuando así el esquema mítico que las une:

> Se reconoce fácilmente una religión en el capitalismo si se recuerda que el paganismo originario concebía, en principio, la religión no como un interés "superior", "moral", sino como el interés más inmediatamente práctico; en otras palabras, el paganismo no tenía más conciencia que el capitalismo de su naturaleza "ideal", "trascendente", y la comunidad pagana consideraba a los miembros irreligiosos o heterodoxos como miembros cabales, exactamente como la burguesía de hoy considera a sus miembros improductivos.[26]

En este sentido Benjamin considera al paganismo, al capitalismo y al cristianismo como formas míticas de culto, pues su principal motor es el "interés más inmediatamente práctico"[27] y renuncian o rechazan la trascendencia, que es la dimensión religiosa por excelencia. Incluso el planteo metodológico que Benjamin propone en *Kapitalismus als Religion* postula la existencia "desde siempre"[28] de una relación profunda entre el dinero y el mito. En la sociedad moderna, cuya economía va hacia la completa monetarización de las relaciones sociales, el lazo entre ambos sólo puede profundizarse: "habría que investigar metódicamente los lazos que desde siempre el dinero ha establecido con el mito a lo largo de la historia

26. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VI, *op. cit.*, p. 103.
27. *Ibid.*, p. 103.
28. *Ibid.*, p. 102.

hasta que haya extraído para sí del cristianismo suficientes elementos míticos para establecer su propio mito".[29]

EL DIOS CAÍDO EN LA INMANENCIA

Una de la tesis a primera vista más llamativas de *Kapitalismus als Religion* es la idea que Dios ha descendido a la inmanencia. Sin embargo, esta idea no es exclusiva de este fragmento, sino que se encuentra también en textos posteriores, como en el *Origen del drama barroco alemán*, donde Benjamin elabora la noción de "inmanencia absoluta" junto con la idea de una posibilidad de redención que sólo aparecería en el fondo de la desesperación.[30] El desarrollo de esta idea en *Kapitalismus als Religion* culmina en la afirmación de que "una conciencia monstruosamente culpable, que no sabe cómo expiarse, apela al culto no para expiar en él esa culpa sino para hacerla universal, para hacerla entrar a martillazos en la conciencia[31]

29. *Idem.*
30. Como consecuencia de la reforma protestante, la situación teológica del Barroco es la de una "inmanencia rigurosa", desacoplada de todo contacto con la trascendencia y marcada por la "desaparición de toda escatología" (véase Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro I, *op. cit.*, p. 259). En ese contexto asfixiante, "si se conoce una redención, esta se encuentra más en lo profundo de dicha fatalidad que en la idea de consumación de un plan divino de salvación". *Ibid.*, p. 260.
31. De acuerdo con Benjamin, uno de los vínculos entre Freud y el "movimiento religioso" que constituye el capitalismo está dado por el singular tratamiento que el padre del psicoanálisis hace de la culpa, que es desplazada al inconsciente. En el capitalismo se "apela al culto no para expiar en él [mediante el ritual] esa culpa sino para hacerla universal, para *hacerla entrar a martillazos en la conciencia*" (véase Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VI, *op. cit.*, p. 1; las cursivas son mías). Sin embargo, Benjamin no parece notar que lo que es desplazado no es la culpa, sino el *sentimiento de culpa* (Freud dirá más adelante que, la causa de la culpa es inconsciente, mientras que la sensación de culpa es percibida por la consciencia). En todo caso, Benjamin no distingue entre ambos y sostiene que la teoría de Freud pertenece al "dominio sacerdotal" del culto. Sin embargo, la lectura benjaminiana de la culpa a partir del proceso de generación de

y, finalmente y sobre todo, para implicar a Dios en esta culpa, de modo de hacer que él mismo finalmente se interese por la expiación".[32] Si Dios debe interesarse él mismo por la expiación es porque para Benjamin, a diferencia de lo que pensaba Nietzsche, Dios no ha muerto, sino que ha descendido al mundo y se ha fundido con él: "la trascendencia de Dios ha caído. Pero no está muerto, está incluido en el destino humano".[33]

Esta referencia opaca a un Dios incluido en el destino humano constituye una alusión a la doctrina protestante de la predestinación. Con su entrada en los tiempos de la Reforma se genera una situación paradójica, por la cual Dios se ve obligado a cumplir con los designios que él mismo ha establecido para cada uno de los seres humanos. Benjamin entiende la doctrina de la predestinación como una doctrina determinista sobre el destino humano, pero reconoce en ella un aspecto nuevo que Weber había mostrado sólo indirectamente: la paradójica fijación de Dios a sus propios designios. Weber, por su parte, enfatizaba la soledad del hombre que no sabe si ha sido elegido o no por Dios para ser salvado. Sin posibilidad de expiar su culpa o de incidir en su destino, "el hombre se sentía irremediablemente obligado a seguir él solo la senda hacia un destino oscuro, dispuesto desde la eternidad. No había quien pudiera ayudarle, ni siquiera el predicador, puesto que únicamente el elegido estaba capacitado para entender espiritualmente la palabra de Dios".[34]

interés ilumina la naturaleza pulsional de la psique humana: "la teoría freudiana es también parte del dominio sacerdotal de ese culto. Está pensada de manera totalmente capitalista. Lo reprimido, la representación pecaminosa es, –por una analogía muy profunda y aún por iluminar– el capital, que grava intereses al infierno del inconsciente"; *idem.*

32. *Idem.*

33. *Idem.*

34. Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Paderborn, Salzwasser Verlag, 2011, p. 92.

Dios debe cumplir con los destinos que él ha elegido para los seres humanos; es decir, no es libre respecto de sus decisiones, no puede modificar sus designios de acuerdo al curso de los acontecimientos, pues los ha "dispuesto desde la eternidad" y tampoco puede el hombre, por su parte, modificar ese destino mediante buenas obras. El ser humano queda así hundido en la culpa, pero no lo está menos que Dios. Una singular consecuencia de la doctrina de la predestinación es que Dios está en deuda consigo mismo y con la humanidad; de ese modo se convierte en un Dios culpable, pues, atrapado como está en esta mecánica inmanente no aparece ya como el redentor de la humanidad, sino como un autómata culpable y generador de culpa.[35] Es este Dios culpable el que en la descripción llevada hasta el paroxismo que hace Benjamin de la inmanencia, en la que se desarrolla la religión cultual capitalista, debe empezar a preocuparse por su salvación.

En *Profanaciones*, Giorgio Agamben interpreta esta situación teológica, que para Benjamin es propia del capitalismo y esencial a él, en términos de "profanación". Si bien ésta es una interpretación sugerente, pierde de vista el texto benjaminiano. Lo profano estaría representado para Agamben por la esfera del consumo, el que, establecido de manera dominante en el mundo, haría imposible cualquier profanación. "En su forma extrema, la religión capitalista realiza la pura forma de la separación [entre lo profano y lo

35. Este aspecto destructor de toda esperanza de la doctrina de la predestinación ha sido observado también por otros autores. Wittgenstein, por ejemplo, la compara con un suspiro o un grito, y le niega así el estatus de teoría: "Predestinación: así sólo puede escribirse bajo el más espantoso dolor –y entonces significa algo muy distinto. Pero por ello, nadie puede citarlo como verdad, aún cuando él mismo lo dijera bajo tormento. –No es una teoría. –O también: si esto es verdad, no es de las que parezcan haber sido enunciadas de inmediato. Más que una teoría, es un suspiro o un grito". Ludwig Wittgenstein, *Observaciones*, México, Siglo XXI, 1986, p. 61.

sagrado], sin que haya nada que separar. Una profanación absoluta y sin residuos coincide ahora con una consagración igualmente vacua e integral".[36] Esta afirmación no encuentra soporte filológico en el texto de Benjamin, quien diagnostica una inmanencia fatídica del mundo, a la que Dios habría consentido por haber descendido y verse implicado en él de un modo culpable, como quien está implicado en un delito. En este sentido, puede hablarse efectivamente de una desaparición de la trascendencia, pero no un proceso de profanación como pretende Agamben. Curiosamente, éste reconoce explícitamente el carácter religioso que el capitalismo adquiere en este fragmento de Benjamin, al distinguirlo de la mera "secularización" que propone Weber: "según Benjamin, el capitalismo no representa sólo, como en Weber, una secularización de la fe protestante, sino que es él mismo esencialmente un fenómeno religioso".[37] Sin embargo, como se mostró, parece pasarlo por alto unas líneas después.

EL PARÁSITO, LA IMAGEN DEL CAPITALISMO

La ética protestante y el espíritu del capitalismo (1905) de Max Weber es una de las fuentes de inspiración de *Kapitalismus als Religion*. Michael Löwy considera que uno de los movimientos de desplazamiento más importantes que Benjamin lleva a cabo con su texto frente a Weber es el reemplazo de un "'value-free [Wertfrei]' analysis" por "a passionate anticapitalist attack".[38] A este primer desplazamiento le siguen otros, que dan cuenta de la lectura crítica que Benjamin lleva a cabo de las tesis weberianas. Mientras que la idea de una naturaleza propiamente religiosa del capitalismo es

36. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 106.
37. *Ibid.*, p. 105.
38. Michael Löwy, "Capitalism as Religion: Walter Benjamin and Max Weber", en *Historical Materialism*, vol. 17, núm. 1, 2009, pp. 61.

completamente ajena al planteo de Weber, quien mantiene constantemente la distinción entre la religión y el sistema económico capitalista, Benjamin propone analizar el capitalismo no sólo como una "formación condicionada por lo religioso", sino como "un fenómeno esencialmente religioso".[39]

Una segunda crítica al enfoque weberiano puede leerse también en la tesis de Benjamin de que "el cristianismo en la época de la reforma no favoreció la llegada del capitalismo: se transformó en capitalismo".[40] La ejecución del culto encarnado en el consumo y en las actividades que el aumento del capital exige bastan para la conservación y expansión del culto capitalista, con lo que los dogmas y el edificio completo de la teología se tornan superfluos: "el capitalismo es una religión puramente cultual", que "no conoce ninguna dogmática especial, ninguna teología".[41] Una tercera divergencia en el análisis del capitalismo de Benjamin se vuelve visible, sobre todo al final del fragmento, donde, profundizando su análisis del culto capitalista, Benjamin homologa el paganismo, el capitalismo y el cristianismo con las formas míticas de culto, pues su principal motor es el "interés más inmediatamente práctico",[42] sin aspiraciones trascendentes. De esta manera, el carácter propio de la ética protestante y su función propiciadora del surgimiento del modo de producción capitalista se ve relativizado al punto de perder la relevancia teórica que le asignaba Weber. Para Benjamin no hay tanto secularización como un desbarrancamiento de Dios mismo en el pantano de la inmanencia del mundo.

El movimiento más interesante de desplazamiento de Benjamin en relación a Weber lo constituye, sin embargo, la introducción

39. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VI, *op. cit.*, p. 100.
40. *Ibid.*, p. 102.
41. *Ibid.*, p. 100.
42. *Ibid.*, p. 103.

de una imagen para dar cuenta de las relaciones entre capitalismo y cristianismo: "El capitalismo se desarrolló en Occidente como un parásito en el cristianismo –como debe mostrarse no sólo respecto del calvinismo sino también de otras corrientes ortodoxas del cristianismo– de tal manera que, al final, la historia del cristianismo es esencialmente la historia de su parásito, el capitalismo".[43]

La imagen de la existencia parasitaria del capitalismo en el cuerpo del cristianismo, considerada frecuentemente por los comentadores como una mera metáfora o artificio retórico, es decir, como una expresión carente de valor cognitivo, es uno de los productos más claros del "pensar en imágenes" que propone Benjamin. En la imagen del parásito se condensa su principal crítica a Weber, así como su visión del proceso de establecimiento del sistema capitalista y de las relaciones con el cristianismo. Mientras que aquél había conducido su estudio sobre la ética protestante y el espíritu del capitalismo desde un punto de vista causal, Benjamin, al decidirse por esa imagen para interpretar y expresar las relaciones entre el cristianismo y el capitalismo, impugna y sustituye la relación causal, propuesta por Weber, por una relación parasitaria y de transformación de uno en otro. En su desarrollo y expansión, el protestantismo sirvió de huésped para las huestes del capitalismo, quienes lo tomaron por dentro hasta transformase el uno en el otro: en el capitalismo se transforman todos los elementos que en el protestantismo definían la relación entre culpa/deuda y expiación. Esto fue posible, pues para Benjamin lo capitalista del cristianismo y lo cristiano del capitalismo consiste en la relación parasitaria que ambos sostienen con la culpa/deuda [*Schuld*]. La forma de uno queda conservada y es continuada por el otro.

43. *Idem.*

BUSCANDO UNA SALIDA

Basado en la ambigüedad "demoniaca" de la palabra *Schuld*, que en alemán significa tanto "culpa" como "deuda",[44] el diagnóstico de Benjamin presenta una situación sin salida. Eso se muestra precisamente en el adjetivo con el que Benjamin describe el culto que promueve el capitalismo: *verschuldend*, es decir, "inculpador". La terminación "-d" del adjetivo en alemán, propia del participio pasado, hace referencia a un movimiento o a una acción no concluída, todavía en marcha, tal como el gerundio en español. En Benjamin se encuentra una idea del capitalismo como un sistema de culpa y endeudamiento universal, que se reproduce a sí mismo, sin límites, en un tiempo mítico, en una espiral mítica de perpetuación y aumento de la culpa/deuda. Autores como Freud, Nietzsche y Marx son incluidos en este esquema.

Benjamin afirma que proporcionar una "prueba" de su tesis, de la estructura religiosa del capitalismo, conduciría a una "polémica universal desmesurada", pues "no podemos estrechar aun más la red sobre la que estamos parados" y agrega, en lo que constituye el único momento optimista del texto: "sin embargo, más tarde se obtendrá una vista panorámica del asunto".[45] En el original alemán se lee "später wird dies jedoch überblickt werden", mientras que Chad Kautzer traduce esta expresión al inglés de una manera que recoge notoriamente el momento de claridad y hasta de dominio venidero que Benjamin evoca con el verbo überblicken:

44. Nietzsche proporciona en su genealogía de la moral un análisis de esta ambigüedad de la palabra y reconduce la culpa moral a la deuda económica: "el sentimiento de estar en culpa estar en deuda, el sentimiento de obligación personal […] tuvo su origen […] en la más vieja y primigenia relación personal que existe: en la relación entre comprador y vendedor, acreedor y deudor." Friedrich Nietzsche, "Zur Genealogie der Moral", en *Kritische Studienausgabe*, Berlín, Walter de Gruyter, 1999, p. 305s.

45. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VI, *op. cit.*, p. 100.

"A *commanding view* will, however, later become possible".[46] Frente a la fe, que se supone "ciega", Benjamin se propone ver, ganar control sobre la situación con la mirada, abarcarla, comprenderla. El movimiento sin fin que supone el uso del participio como adjetivo en *verschuldend* ["inculpador"], será detenido, de manera que el devenir pueda ser überblickt, "abarcado con la mirada".

Leyendo el fragmento a la luz de *Para la crítica de la violencia*, y a través del puente que la referencia a Sorel establece entre ambos, William Rasch enfatiza el espacio sin exterioridad de la violencia mítica propia del capitalismo, cuya única salida es la violencia:

> Benjamin establece expresamente que el capitalismo como culto de la culpa/deuda [Schuld] no puede hacerse desaparecer sin más. El culto hace la deuda/culpa universal, y no hay reforma, o siquiera abjuración de ese culto, no hay violencia política, Reforma o revolución que pueda expiar esa culpa. Frente a semejante poder, el mismo dios se vuelve impotente. Pero ése es precisamente el punto. La universalidad de la culpa que impone el capitalismo es llevada a tal extremo que la desesperación se transforma en esperanza, la esperanza de una completa destrucción del mundo tal como lo conocemos.[47]

La apelación a la violencia y a la destrucción como únicas formas de acabar con la expansión "parasitaria"[48] de la economía capitalista son expresión y consecuencia del "rechazo de *toda* tendencia política actual"[49] por parte de Benjamin. Desde esta perspectiva puede entenderse la crítica al superhombre nietzscheano

46. Walter Benjamin, "Capitalism as Religion", en *op. cit.,* p. 259.
47. Rasch, William, "Schuld als Religion", en Dirk Baecker (ed.), *Kapitalismus als Religion,* Berlín, Kadmos, 2003, pp. 249-264.
48. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VI, *op. cit.,* p. 102.
49. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, vol. 2, *op. cit.,* p. 46.

como la perfecta encarnación "del tipo de pensamiento capitalista religioso".[50] Nietzsche es parte de la matriz que Benjamin considera necesario destruir. La noción de Übermensch se funda para Benjamin en una concepción de humanidad construida a partir de la categoría de incremento o intensificación [*Steigerung*]. Esta intensificación de lo humano rechaza la expiación, la penitencia y la conversión, y desplaza el "salto apocalíptico" al ámbito del incremento, del crecimiento y de la intensificación de una forma de humanidad, "que religiosamente es y se mantiene como endeudamiento/inculpación".[51] Una crítica similar se aplica al marxismo: "el capitalismo sin conversión [nicht umkehrende] deviene con el interés simple y el interés compuesto, que son función de la *culpa/deuda* [*Schuld*] (ver la ambigüedad demoníaca de este concepto), socialismo".[52] Sin embargo, en el fragmento se encuentran también registros de diferentes salidas posibles al infierno del capitalismo.[53] En la lista de la bibliografía que Benjamin planeaba usar se encuentran consignadas obras de autores que tienen en común no sólo haber analizado la estructura del capitalismo, como Max Weber, Ernst Troeltsch y Bruno Fuchs, sino haber intentado romper, en la teoría o en la praxis, y sin éxito, la inmanencia propia del sistema, tales como el socialista Gustav Landauer, Georges Sorel o Erich Unger.

LA VI(D)A DEL DINERO

Cuando Benjamin entró en contacto con Simmel,[54] éste era un docente popular un Berlín, y Benjamin un estudiante curioso que

50. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VI, *op. cit.,* p. 102.
51. *Idem.*
52. *Ibid.,* p. 102.
53. Löwy analiza algunas de las salidas que plantea Benjamin, pero descuida otras que yo presento en este texto. Véase Michael Löwy, *op. cit.,* pp. 68-70.
54. Sobre la relación entre Simmel y Benjamin, véase Marian Micko, *Walter Benjamin und Georg Simmel*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2010. Sobre Simmel, véase

asistía a sus clases y se movía en el círculo de sus allegados. Como primer filósofo de la modernidad urbana, Simmel identificó tempranamente al dinero no sólo como un elemento dentro de una creciente racionalización de la vida moderna, sino como un denominador común a todas las relaciones humanas, que media todos los intercambios, tanto los económicos como los no-económicos: "el dinero se cuela entre hombre y hombre, entre el hombre y la mercancía, como una instancia mediadora, un denominador común al que todo valor debe ser reconducido para poder aplicarse luego a otros valores".[55] La economía monetaria y los intercambios sociales que se dan en ella se desarrollan según Simmel en el "medium del dinero", en el que todo cobra su valor e interés. Incluso la satisfacción que un objeto puede brindarnos varía según su precio, y depende paradójicamente de su relación con algo que no posee en sí mismo ningún tipo de cualidades ni caracteres.

A su vez, Gustav Landauer escribe en la página de *Aufruf zum Sozialismus* citada por Benjamin:

> El dinero ha devorado relaciones y es por eso más que una cosa. El distintivo de una cosa objetiva, que ha sido elaborada artificialmente de la naturaleza, es que no crezca más, que no sea capaz de recibir del ambiente materias o fuerzas, sino que espere en calma el consumo y que se corrompa en un plazo mayor o menor si no es utilizada. Lo que tiene crecimiento, movimiento propio, autocreación, es un organismo. Y así el dinero es un organismo artificial; crece, da a luz hijos, se acrecienta en todas partes donde existe, y es inmortal [...] ¿Pero quién no ve, quién no ve hoy todavía que el dinero, que no es otra cosa que el dios, el espíritu surgido de los hombres y convertido en cosa viviente, en absurdo, en el sentido de nuestra vida trocado en locura? [...] El dinero tiene sus fuerzas y su vida de alguna parte; no puede tenerlas más que de nosotros y tanto cuanto hemos hecho rico y capaz de reproducirse al dinero, tanto nos hemos empobrecido y desecado nosotros todos. Textualmente se sabe que centenares de millares de mujeres no pueden ser madres porque el horripilante dinero existe y el duro metal absorbe de las venas a hombres y mujeres el calor animal y la sangre como un vampiro. Somos mendigos y tontos y locos porque el dinero se ha vuelto dios, porque el dinero se ha vuelto antropófago.[56]

Benjamin ha sido permeable a este tipo de reflexiones y denuncias de la función preponderante que iba adquiriendo el dinero al moldear y mediar todas las relaciones humanas, hasta convertirse, como afirma Landauer, en un dios-monstruo que devora a los humanos. Así, en el texto "Panorama imperial" de *Dirección única*, puede leerse:

> Todas las relaciones humanas de cierta intimidad son iluminadas por una penetrante y casi intolerable evidencia, ante la cual apenas logran mantenerse firmes. Pues al ocupar el dinero de forma devastadora el centro de todos los intereses vitales, por un lado, y constituir justamente, por el otro, la barrera ante la que fracasan casi todas las relaciones humanas, van desapareciendo más y más tanto en el ámbito de la naturaleza como en el de las costumbres, la confianza espontánea, la calma y la salud.[57]

El socialismo libertario de Landauer se presentaba como un "nuevo comienzo", incitaba a la recuperación del lazo que había

David Frisby, David, *Georg Simmel*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1990.

55. Georg Simmel, "Soziologische Ästhetik", en Maximilian Harden (ed.), *Die Zukunft*, vol. 17, núm. 5, Berlín, Verlag Georg Stilke, 1896, p. 216.

56. Gustav Landauer, *Aufruf zum Sozialismus*, Berlín, Paul Cassirer, 1920, p. 144.

57. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro IV, *op. cit.*, p. 96.

sido cortado con la naturaleza y al retorno de formas de organización social comunitarias:

> Socialismo es conversión [*Umkehr*]; socialismo es comenzar de nuevo; socialismo es la reanudación de las relaciones con la naturaleza, rellenar con espíritu, reconquistar la relación [con la naturaleza] […] Los socialistas quieren reunirse nuevamente en comunidades y en las comunidades debe producirse lo que necesitan los miembros de ellas.[58]

Sin embargo, Benjamin no creía que la salida al capitalismo estuviera en el planteo de Landauer de una *Umkehr*, de una "conversión" o "retorno" a los modos de vida pre-capitalistas. El diagnóstico de la época que Benjamin ofrece consiste precisamente en mostrar la expansión ilimitada del capitalismo y la imposibilidad de salir de él apelando a las soluciones que planteaban sus contemporáneos. La breve referencia de Benjamin al *Wergild*[59] en *Kapitalismus als Religion* da cuenta de su interés por explorar momentos en los que la imbricación mítica y culpabilizante de dinero y vida se haya roto. El *Wergild*[60] es una figura de las antiguas leyes sálicas que posibilitaba el intercambio de dinero por una vida. Fue concebido no como una pena, sino como un equivalente contractual de la deshonra sufrida por el clan o familia de la víctima. Con el *Wergild* se fijaba el precio de la vida, éste representaba una compensación o resarcimiento por la pérdida para evitar la venganza y más derramamiento de sangre. Es decir, interrumpía el ciclo engendrador de culpa, transformando ésta en una deuda que pudiera saldarse. A partir del siglo XXII se fue imponiendo progresivamente la pena capital y el *Wergild* desapareció. Una tercera referencia a la posibilidad de interrumpir la cadena de la culpa se encuentra en la intrepretación que hace Benjamin del balance y de la utilización del sistema de partida doble para el registro de las operaciones contables. Éstos fueron introducidos en el siglo XV en Italia, por el franciscano Fray Luca Paccioli. El balance parece ser, a ojos de Benjamin, la liquidación del *haber* y del *deber*, su reducción a cero. Es por ello que Benjamin nos invita a pensar la "conexión entre el dogma de la naturaleza disolvente [*auflösend*] del saber y el capitalismo, propiedad que lo convierte [al saber] para nosotros en redentor [*erlösend*] y verdugo [*tötend*] a la vez: el balance como saber que redime y liquida".[61]

Se trata de una especie de juicio final contable, donde se colocan sobre la balanza las buenas obras y los pecados y *Schulden* y se los cancela. Sin embargo, esa cancelación, capaz de redimir al mundo hundido en el mecanismo de la culpa, sólo tiene lugar en un movimiento que paradójicamente consiste en su liquidación; es destrucción.

VIDA Y MOVIMIENTO

Una de las referencias bibliográficas que Benjamin incluye en su texto, y de cuyo uso no es posible sino elaborar conjeturas, es

58. Gustav Landauer, *op. cit.*, p. 45.

59. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro VI, *op. cit.*, p. 102.

60. En el diccionario de los Hermanos Grimm se encuentra la siguiente definición: "WERGELD, n. geldbusze für die tötung oder verletzung eines menschen (später auch tieres, s. u.) zur abwendung der blutrache, manngeld. […] Wergeld wurde ursprünglich nicht als strafe aufgefaszt, sondern stellte einen vertraglichen vergleich dar, eine busze für die ehrverletzung an der sippe des getöteten"[multa a pagar por la muerte o lesión de una persona (más adelante también de un animal) para evitar una venganza sangrienta; compensación monetaria. […] El 'Wergeld' no fue concebido en sus inicios como castigo, sino que constituía un equivalente contractual, una multa que debía pagarse a los miembros del clan del muerto para reparar su honor]. Véase Jacoby Grimm y Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, tomo XXIX, Leipzig, Hirzel Verlag, 1960, col. 321-322.

61. *Ibid.*, p. 103.

el libro del filósofo judío Erich Unger *Politik und Metaphysik*, de quien Benjamin se hizo amigo en Suiza durante la Primera Guerra Mundial. La anotación sobre Unger se limita a una frase solamente: "Überwindung des Kapitalismus durch Wanderung",[62] "superación" del capitalismo mediante migración. Se trataría de una salida del mundo mítico del capitalismo a través del movimiento migratorio de los pueblos (*Wanderung*), del desplazamiento geográfico. En la página que cita Benjamin, se lee:

> There is only one logical choice: either traffic without friction, or the migration of peoples…The attack against the 'capitalist system' is eternally doomed to failure in the site of its validity… In order to accomplish something against capitalism, it is necessary, before everything else, to leave [*heraustreten*] its sphere of efficacy [*Wirkungsbereich*], because within itself, the system is able to absorb any contrary action.[63]

El modelo de la *Wanderung* a la que se refiere Unger era el éxodo judío de Egipto (que en griego significa "salida"), con lo que se vuelve visible la dimensión profundamente religiosa de la propuesta. Sin embargo, en los tiempos de Benjamin, aquel desplazamiento fundamental y redentor ya no era posible. El capitalismo, como religión culpabilizadora había adquirido ya un alcance universal. Una de las características del capitalismo planetario es que ha tornado obsoletas las viejas salidas, volviendo imposible cualquier movimiento fuera de él; no hay exilio posible del capitalismo, no es posible abjurar de él.

62. *Ibid.*, p. 102.

63. Erich Unger, *Politik und Metaphysik. Die Theorie. Versuche zur philosophischer Politik*, Wurzburg, Würzburg-Königshausen-Neumann, 1994, p. 44, citado por Michael Löwy, *op. cit.*, p. 70.

LAS PREOCUPACIONES. DE LA DESESPERANZA A LA DESESPERACIÓN.

Una tercera "salida" que Benjamin explora en las anotaciones finales de *Kapitalismus als Religion* apunta directamente a las raíces; pretende tocar uno de los orígenes de dicho fenómeno religioso:

Las preocupaciones [*die Sorgen]*: una enfermedad del espíritu propia de la época capitalista. Sin salida espiritual (no material) en la pobreza, monacato de la vagancia y la mendicidad. Semejante estado sin salida es culpabilizante. Las "preocupaciones" son el índice de esta conciencia culpable de la ausencia de salida. Las "preocupaciones" nacen por el miedo de que no haya salida, no material e individual, sino comunitaria.[64]

Para Benjamin, si el capitalismo puede verse como una religión, es por su capacidad de satisfacer "las mismas preocupaciones, suplicios e inquietudes a los que antaño las así llamadas religiones solían dar una respuesta".[65] Benjamin apela aquí a la teología medieval cristiana, que considera la acedia y la tristeza como "pecados", como enfermedades del espíritu y como síntomas de una particular "fidelidad a las cosas" que "sólo resulta adecuada a la relación del hombre con el mundo de las cosas",[66] es decir, liga al hombre a la mundanidad y a la inmanencia. En el libro sobre el *Trauerspiel*, que comenzaría a redactar un año después de *Kapitalismus als Religion*, Benjamin afirma que la piedra, uno de los símbolos de la melancolía, junto con el perro y la esfera, contiene una referencia al "concepto teológico de la melancolía"[67] y que la acedia, la pereza del corazón [*Trägheit des Herzens*] es un "pecado mortal".[68] Del mismo

64. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro VI, *op. cit.,* p. 102.

65. *Ibid.,* p. 102.

66. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* libro I, *op. cit.,* p. 333

67. *Ibid.,* p. 332.

68. *Idem.*

modo, la falta de alegría y de confianza en el futuro, el triunfo de las "preocupaciones", que no son otra cosa que aquella "fidelidad a las cosas" de este mundo, negadora de la trascendencia, originan siempre sólo más culpa. En la Tesis VII de *Sobre el Concepto de historia,* Benjamin reinterpreta esta culpa en el marco de la problemática de la comprensión y apropiación de la historia. Allí sostiene que el origen del procedimiento de empatía se halla en la pereza del corazón, en la que "los teólogos de la Edad Media vieron [...] el origen profundo de la tristeza", la que impide "apoderarse de la genuina imagen histórica que relampaguea fugazmente".[69]

Si se triunfase en la lucha contra las preocupaciones y el desasosiego, que son en realidad "el índice de esta conciencia culpable de la ausencia de salida"[70] y contra el "miedo de que no haya salida" alguna del sistema capitalista,[71] se anularía una de las fuentes de las que se alimenta el capitalismo. Benjamin plantea una distinción similar a la que establece Julián Marías entre desesperanza y desesperación,[72] según la cual mientras que en la desesperanza prima la inercia, la resignación, y hay ausencia de pretensiones de libertad, pues uno está convencido de que su situación podría seguir así indefinidamente –de ahí la melancolía inherente a esta posición– en la desesperación, por el contrario, se llega rápidamente a la certeza del "esto no puede seguir así". El estado de cosas se vuelve insoportable y crece la convicción de que hay que hacer algo, fuera esto lo que fuera. El máximo de desesperanza debe poder convertirse en el máximo de la desesperación. Por este "estado de desesperación

69. *Ibid.,* p. 698.

70. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, libro VI, *op. cit.,* p. 103.

71. *Idem.*

72. Julián Marías, "Desesperación y desesperanza", en *El oficio del pensamiento*, Madrid, Espasa Calpe, 1954, p. 104.

73. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, libro VI, *op. cit.,* p. 101.La cursiva es de autor.

del mundo [...] todavía *se espera*".[73] La clave estaría en "la expansión de la desesperación al rango de condición religiosa del mundo, de la que hay que esperar la salvación".[74] Es la esperanza de la completa destrucción del mundo tal como lo conocemos. En "el capitalismo no morirá de muerte natural",[75] idea que marcó la experiencia de su generación, se encuentra el núcleo del pensamiento benjaminiano.

74. *Idem.*

75. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, libro V, *op. cit.,* p. 819.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

Baecker, Dirk (ed.), *Kapitalismus als Religion*, Berlín, Kadmos, 2003.

Benjamin, Walter,

________, *Gesammelte Briefe*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2000.

________, *Gesammelte Schriften,* Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991.

________, "Capitalism as Religion" en Eduardo Mendieta (comp.) *The Frankfurt School on Religion. Key Writings by the Major Thinkers*, Chad Kautzer (trad.), New York, Routledge, 2004, pp. 259-262.

Bloch, Ernst, *Thomas Münzer. Teólogo de la revolución*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.

Bolz, Norbert, "Der Kapitalismus-eine Erfindung von Theologen?", en Dirk Baecker (ed.), *Kapitalismus als Religion*, Berlín, Kadmos, 2003, pp. 187-207.

Cohen, Hermann, *La religión de la razón desde las fuentes del judaísmo*, Barcelona, Anthropos, 2004.

________, *Jüdische Schriften*, tomo III, *Zur jüdischen Religionsphilosophie und ihrer Geschichte*, Berlín, Schwetschke & Sohn, 1924.

Deuber-Mankowsky, Astrid, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, kritische Philosophie und vergängliche Erfahrung*, Berlín, Verlag Vorwerk 8, 2000.

Diels, Hermann y Walther Kranz (eds.), *Die Fragmente der Vorsokratiker,* tomo I, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1922.

Frisby, David, *Georg Simmel*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1990.

Fuchs, Bruno, *Der Geist der Bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft: Eine Untersuchung Über Seine Grundlagen und Voraussetzungen*, Munich, R. Oldenburg, 1914.

Grimm, Jacoby y Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, tomo XXIX, Leipzig, Hirzel Verlag, 1960.

Guthrie, William, *History of Greek Philosophy*, tomo I, *The Earlier Presocratics and the Pythagoreans,* Cambridge, Cambridge University Press, 1962.

Hamacher, Werner, "Schuldgeschichte. Benjamins Skizze: Kapitalismus als Religion", en Dirk Baecker (ed.), *Kapitalismus als Religion*, Berlín, Kadmos, 2003, pp. 77-119.

Landauer, Gustav, *Aufruf zum Sozialismus*, Berlín, Paul Cassirer, 1920.

Löwy, Michael, "Capitalism as Religion: Walter Benjamin and Max Weber", en *Historical Materialism*, vol. 17, núm. 1, 2009, pp. 60-73.

Marías, Julián, "Desesperación y desesperanza", en *El oficio del pensamiento*, Madrid, Espasa Calpe, 1954.

Micko, Marian, *Walter Benjamin und Georg Simmel*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2010.

Nietzsche, Friedrich, "Zur Genealogie der Moral", en *Kritische Studienausgabe*, Berlín, Walter de Gruyter, 1999.

Rasch, William, "Schuld als Religion", en Dirk Baecker (ed.), *Kapitalismus als Religion*, Berlín, Kadmos, 2003, pp. 249-264.

Steiner, Uwe, "Kapitalismus als Religion. Anmerkungen zu einem Fragment Walter Benjamins", en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, núm. 72, 1998, pp. 147-171.

________, "Kapitalismus als Religion", en Burkhardt Lindner (ed.) *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2006, pp. 167-174.

Scheerbart, Paul, *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman*, München-Leipzig, German, 1913.

Simmel, Georg, "Soziologische Ästhetik", en Maximilian Harden (ed.), *Die Zukunft*, vol. 17, núm. 5, Berlín, Verlag Georg Stilke, 1896, pp. 204-216.

Troeltsch, Ernst, "Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen", en *Gesammelte Schriften*, tomo I, Tübingen, Scientia Aalen, 1912.

Unger, Erich, *Politik und Metaphysik. Die Theorie. Versuche zur philosophischer Politik*, Wurzburg, Würzburg-Königshausen-Neumann, 1994.

Voigt, Manfred, "Jüdisches Denken im Frühexpressionismus. Oskar Goldberg und Erich Unger im Zeichen Friedrich Nietzsches", en Werner

Stegmaier y Daniel Krochmalnik (eds.), *Jüdischer Nietzscheanismus*, Berlín, Walter De Gruyter, 1997, pp. 168-187.

Weber, Max, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen, Mohr, 1919.

_________, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Paderborn, Salzwasser Verlag, 2011.

Weigel, Sigrid, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt am Main, Fischer, 1997.

Wittgenstein, Ludwig, *Observaciones*, México, Siglo xxi, 1986.

LISTA DE AUTORES

FRANCISCO NAISHTAT

Graduado en Filosofía y en Lógica Matemática en las Universidades de París I - Sorbona y de París V- René Descartes respectivamente, y se doctoró en Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Cuenta con estudios de posdoctorado en la Universidad de París 8 y obtuvo el diploma de Habilitationante un Jurado presidido por Etienne Balibar. Es Profesor de Filosofía contemporánea en las Universidades de Buenos Aires y de La Plata (Argentina) y ex *Directeur de Programme* del Collège International de Philosophie (Francia). Ha sido titular de una Beca Fulbright en Berkeley y de una beca DAAD en Berlín. Es Investigador Principal del CONICET y dirige un proyecto PIP-CONICET sobre Walter Benjamin y la problemática de una nueva Ilustración. Sus líneas actuales de investigación se focalizan en la reflexión filosófica sobre la crisis de la modernidad y la crisis de la Ilustración, desde la mutación filosófica de lo político y lo histórico. Entre sus últimas publicaciones cabe destacar: "Azione, evento e storia. Ontologie dell'accaduto", en *Il transindividuale, Soggetti, Relazioni, Mutazioni*, *Mimesis-Eterotopie*, núm. 239, número especial bajo la dirección de Etienne Balibar y Vittorio Morfino, Milán, 2014; "Global History and Bicentennial: The Problematic Reception of Latin American Emancipation in Marx's Historiography", en Daniel Brauer, Iwan D'Aprile, Günther Lottes y Concha Roldán (eds.), *Historische Formationen Europas-The Formation of Europe*, libro VI, vol. 6, Hannover, Wehrhahn Verlag, 2013.

ZENIA YÉBENES

Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México y doctora en Antropología por la Universidad Autónoma Metropolitana. Es profesora-investigadora de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Cuajimalpa y

miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus líneas de investigación contemplan la relación religión y procesos de secularización en la modernidad, sus efectos en las prácticas disciplinares y en la emergencia de nuevas formas de economía psíquica y moral. Es autora de diversos libros entre los que destacan *Figuras de lo imposible: trayectos desde la mística, la estética y el pensamiento contemporáneo*, México, Anthropos/UAM, 2009; *Travesías nocturnas: ensayos entre locura y santidad*, México, Anthropos/UAM, 2011; y *Los espíritus y sus mundos: locura y subjetividad en el México moderno y contemporáneo,* México, Gedisa/UAM, 2014.

ENRIQUE G. GALLEGOS

Cuenta con una estancia posdoctoral en filosofía y es maestro en filosofía. En el ámbito de la literatura ha publicado poesía, aforismos y crítica literaria, entre los que destacan: *Malestar*, México, Ediciones Arlequín, 2004 (aforismos); *Canaán*, México, Tierra Adentro/Conaculta, 1999 (poesía); *Cantera*, México, Alimaña Drunk, 1994 (poesía); *Poesía mayor en Guadalajara (anotaciones poéticas y críticas)*, México, Secretaria de Cultura, 2007 (crítica literaria). Asimismo ha publicado libros, capítulos y artículos de investigación sobre temas relacionados con la filosofía, la estética y la política, entre los que se pueden mencionar: *La estética como engranaje entre política y subjetividad en Rousseau*; *Arendt contra Sartre. Revolución, ¿diálogo o conflicto?*; *Poesía, razón e historia* (2010). Su último libro de poemas es *Épocas,* publicado en 2014. Ha co-coordinado los volúmenes colectivos: *La revolución en tiempos democráticos. A propósito de* On Revolution *de Hannah Arendt*; y *Tras las huellas de Rousseau*. Actualmente es profesor investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Cuajimalpa, y miembro del SNI. Correo: egallegos@correo.cua.uam.mx

FLORENCIA ABADI

Es doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, investigadora del CONICET y docente de Estética en las carreras de Filosofía y Artes de la Universidad de Buenos Aires. Investiga sobre temas de Estética y Filosofía de la historia. Ha publicado el libro *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*, y diversos artículos en revistas academices.

EMILIANO MENDOZA SOLÍS

Doctor en filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Con estudios de posgrado en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección del dr. José Luis Pardo. Es profesor de estética y pensamiento alemán moderno en la Facultad de Filosofía y en la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha realizado estancias de investigación en Freiburg (Alemania) y Madrid (España). Últimas publicaciones: "Todo nace ahora. Walter Benjamin y la idea de arte del primer romanticismo alemán", en *Devenires*, UMSNH, 2015; "Fragmentos de una voz sin-nombre. Walter Benjamin y la crítica romántica de la obra de arte", en *Reflexiones marginales*, UNAM, 2015; "El lenguaje abismal. La mística del lenguaje en Walter Benjamin", en *Acta poetica*, UNAM, 2013.

ANABELLA DI PEGO

Doctora en Filosofía, magíster en Ciencias Sociales, profesora y licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), República Argentina. Ha sido becaria de investigación de la UNLP y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y realizó una estancia de investigación anual en el Otto-Suhr-Institut für Politikwissenschaft de la Freie Universität Berlin, financiada por el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Actualmente se desempeña como investigadora

del CONICET en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP- CONICET), participa en equipos de investigación y es jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra de Filosofía Contemporánea, del Departamento de Filosofía (UNLP). Sus áreas de especialización son la teoría política y la filosofía contemporánea, y especialmente la hermenéutica y la perspectiva crítica. Ha publicado diversos artículos en revistas académicas internacionales y es autora del libro *La modernidad en cuestión. Totalitarismo y sociedad de masas en Hannah Arendt*.

LUCÍA PINTO

Licenciada en Ciencia Política y becaria doctoral por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, cursa sus estudios del doctorado en Ciencias Sociales y se desempeña como docente de la materia de Filosofía en la Carrera de Ciencia Política en la misma universidad. Desarrolla su investigación en la conceptualización suspensiva del tiempo en Walter Benjamin indagando en sus aportes para la reflexión sobre lo político. Ha publicado "Las temporalidades de la política: Los aportes de François Hartog y Walter Benjamin al estudio de la memoria", en Francisco Naishtat (comp.), *El presente en debate. Política, crisis y sentido,* Buenos Aires, Biblos, 2012. Recientemente, ha participado como expositora en el XVI Congreso Nacional AFRA con el trabajo "Acerca de la concepción del tiempo en Walter Benjamin: Lo político en tensión" y en el III Simposio Internacional de Teoría y Filosofía Política UNLaM con la presentación titulada: "Benjamin lector de Kant: Las dos caras del *todavía*".

ERIKA LINDIG

Es doctora en Filosofía por la UNAM y profesora en las áreas de filosofía del lenguaje y estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución. Sus líneas de investigación son Teoría crítica del discurso y Estética. Ha publicado múltiples artículos y capítulos de libros en estas áreas. A partir del año de 1999 participa en una serie de proyectos de investigación que han abordado desde una perspectiva crítica los problemas de la alteridad en relación con el discurso de las humanidades. Es coeditora y coautora del libro *Alteridad y exclusiones. Vocabulario para el debate social y político*, México, FFyL, UNAM/Juan Pablos, 2013; así como de la herramienta digital *Alteridad y exclusiones,* alojada en el sitio http://vae.filos.unam.mx. Es miembro del SNI.

PAULA KUFFER

Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona con la tesis "'Escribir historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años'. De Benjamin a Sebald a través de la historia: en torno al testimonio y la representación", calificación *Cum Laude*. Ha sido becaria del Programa de Ayuda para la Contractación de Personal Investigador Novel de la Secretaría de Universidades e Investigación del Departamento de Economía y Conocimiento de la Generalitat de Catalunya y del Fondo Social Europeo. Ha sido miembro del proyecto de investigación "Guía de *Ser y tiempo* de Martin Heidegger". Es integrante del proyecto PIP-CONICET dirigido por Francisco Naishtat "La lectura de la modernidad de Walter Benjamin: entre la *catástrofe continua* y la potencia crítica de una nueva Ilustración". Ha realizado estancias de investigación en Berlín. Ha publicado artículos en revistas internacionales, así como capítulos de libro. Ha asistido a diversos congresos nacionales e internacionales, entre los que destacan recientemente el coloquio "Benjamin y Sebald", dirigido por Sigried Weigel, del Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin, y Jörg Zimmer, de la Universitat de Girona, o "Walter Benjamin, las formas de la crítica", organizado por los departamentos de Filosofía de París VIII, la Universidad de Barcelona y la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha impartido

seminarios de doctorado sobre Benjamin en la Universidad Autónoma de Barcelona, La Universidad Nacional de Buenos Aires, La Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Nacional de La Plata.

ALEXIS A. CHAUSOVSKY

Licenciado y profesor en Comunicación Social (Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos [UNER], Argentina). Magíster en Filosofía y Críticas Contemporáneas de la Cultura (Universidad París VIII). Profesor adjunto de Teorías del Aprendizaje y docente auxiliar en Corrientes del Pensamiento de la licenciatura en Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Educación de la UNER y profesor adjunto de Problemática del Aprendizaje en la Facultad de Ciencias de la Gestión de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Sus líneas de investigación y sus publicaciones se encuentran vinculadas principalmente con la obra de Walter Benjamin y, por otro lado, las teorías que estudian el desarrollo de los juegos y los juguetes a partir de los vínculos entre cognición y afectividad. Forma parte del equipo editor de la Editorial de la Universidad Nacional de Entre Ríos (EDUNER).

ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA

Maestra y doctora en filosofía por la UNAM. Actualmente imparte Estética y Teoría del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución mexicana. Coordinó de 2004 al 2013 un seminario de investigación sobre teoría crítica y género en el Programa Universitario de Estudios de Género en la misma UNAM. Su línea de investigación es la Estética-política de la experiencia contemporánea de los cuerpos y la Nueva Teoría Crítica. Su último libro es *Alteridad y exclusiones. Vocabulario para el debate social y político*, México, Juan Pablos/UNAM, 2013.

MARÍA CASTEL

Profesora de Filosofía (Universidad de Buenos Aires), docente de las materias Estética, Principales Corrientes del Pensamiento Contemporáneo y miembro de la Cátedra Libre de Teoría Crítica y Marxismo Occidental en la misma universidad. Desarrolla actualmente su investigación doctoral en la Universidad de Buenos Aires, sobre filosofía de la historia, estética y política en Walter Benjamin y Ernst Bloch. Ha realizado una estadía de investigación en el Walter Benjamin Archiv de la Akademie der Künste (Berlín). Forma parte de diversos grupos de investigación y ha participado en numerosas reuniones científicas nacionales e internacionales sobre temáticas afines. Ha contribuido con capítulos en numerosos volúmenes colectivos y revistas especializadas.

LUIS IGNACIO GARCÍA

Doctor en filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), investigador del CONICET y profesor regular en la UNC. Sus intereses se han centrado en la tensión entre estética y política en el horizonte del pensamiento contemporáneo. Ha publicado en diversos medios nacionales e internacionales sobre filosofía contemporánea, estética y cultura latinoamericana. Entre sus principales trabajos se cuentan los libros *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural* (2011) y *La crítica entre culturas. Estética, política, recepción* (2011). Ha compilado el volumen *No matar. Sobre la responsabilidad II* (2010), que reúne un amplio debate sobre la violencia revolucionaria en la Argentina. Es co-editor (junto a Jordana Blejmar y Natalia Fortuny) del libro *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (2013).

MARIELA VARGAS

Doctora en Filosofía por la Universidad Técnica de Berlín y profesora adjunta de Filosofía de la Historia en la Universidad Nacional de Salta, así como becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). Sus actividades de investigación giran en torno al vínculo entre política, historia y lenguaje en la obra de Walter Benjamin, en particular, a la relación entre modernidad y secularización y a los autores y temáticas vinculadas a la filosofía alemana de la cultura. Es autora de "Walter Benjamins Schriften im Lichte ihrer Gracianschen Quellen gelesen" (de próxima aparición) y de numerosos artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales. Tradujo ensayos de Sigrid Weigel y Winfried Menninghaus al español, así como el libro de éste último *Saber de los Umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, Buenos Aires, Biblos, 2013 (junto con Martin Simesen).